



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharia

**O Jardim Japonês como Elemento Moderador do Espaço
e do Lugar**
Projecto de um Centro Cultural Japonês

Cristiano Aurélio Sousa Dias

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitectura
(Ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor Jorge Eduardo Ramos Jular

Covilhã, Abril de 2017

A presente Dissertação de Mestrado foi redigida ao abrigo do
Acordo Ortográfico Língua Portuguesa de 1990.

Agradecimentos

Agradeço:

Ao Professor Doutor Jorge Jular, pela sua disponibilidade, amizade, acompanhamento, contributo, pelas conversas sempre motivadoras, que resultaram na partilha incessante de conhecimentos demonstrados ao longo do curso, que por sua vez, permitiram o desenvolvimento e elaboração do presente trabalho.

Em Especial aos meus Pais a quem agradeço o apoio, assim como todos os valores que me inculcaram, bem como pelo o ânimo, incentivo e força que me prestaram ao longo desta fase da minha vida.

À Ana, pela cumplicidade, paciência, ajuda e apoio nos momentos menos fáceis, e pela constante força que me transmite e me motiva para continuar cada dia que passa.

A toda a minha Família por toda a motivação e compreensão prestadas ao longo destes anos.

Às amigadas que criei na Faculdade e me acompanharam nesta longa vida académica. Em especial ao Fredson, Joel, Martim, Liliana, António, Mina e ao Peixoto pela disponibilidade, sinceridade, companheirismo, bem como pelas conversas, sempre fontes de motivação para a realização deste trabalho.

De uma forma geral, gostava de agradecer a todos os que me transmitiram força, coragem para que o culminar deste percurso académico fosse possível, contribuindo assim no desenvolvimento da presente dissertação.

A Todos,
o meu *Muito Obrigado!*

Resumo

A presente dissertação assenta na realização de uma proposta para um *Centro Cultural Japonês*, localizado no centro de Tóquio, como forma de resposta e adaptação de um programa atribuído no site de concursos *BeeBreeders*.

Falar numa intervenção numa cidade ancestral como Tóquio, implica falar da sua História, do seu quotidiano, da sua herança cultural e da interação desta com o resto do Mundo. Os acontecimentos históricos que mais contribuíram para a abertura desta cidade do Império do Sol Nascente ao mundo, ocorreram sobretudo a partir dos finais do século XIX, intensificaram-se no período pós-guerra e conduziram a uma modernização e interação com novas culturas, como a ocidental. Por sua vez, esta expansão cultural despertou interesse e curiosidade pelo estudo das diversas características e peculiaridades próprias deste povo.

Pretende-se conhecer e explorar alguns elementos conceptuais, simbologia e significados de aspectos da cultura e estética japonesas, e reflectir sobre a temática do Jardim e do lugar onde está inserido, adaptando-os para o campo da arquitectura.

Desta forma, a presente dissertação surge como uma proposta para um Centro Cultural Japonês, sito no “coração” de Tóquio, mais propriamente no distrito de *Chiyoda*. Tem como base um local de intervenção e um programa atribuídos no site de concursos *BeeBreeders*, onde se pretende a realização de um espaço lúdico. Como consequência da envolvente do local de intervenção, o tema foi adaptado e ampliado de forma a que se pudesse entender melhor o “Jardim” e a sua relação com o “Espaço e o Lugar” que o circunscreve.

Palavras-chave

Japão, Herança Cultural, Centro Cultural, Jardim Japonês, Espaço, Vazio.

Abstract

This dissertation consists in a project proposal for the development of a *Japanese Cultural Center*, located in the center of Tokyo, as a way of reusing and adapting a program retrieved from the *BeeBreeders* contest website.

When considering any type of intervention in a city like Tokyo, it is required first to understand its history, its lifestyle, its cultural heritage and its interaction with the rest of the world. The historical events that contributed the most to an opening of the city of the Empire of the Rising Sun to the world, took place mostly after the latest years of the XIX century, and gained bigger proportions in the post-war period. This has led to the modernization of the city of Tokyo and also allowed the interaction with new cultures, such as the Western one. This cultural expansion triggered the interest and curiosity for the study of the diverse characteristics and peculiarities of the Japanese culture.

This dissertation aims to describe and explore some conceptual elements and symbols of the Japanese culture and aesthetic, as well to address the thematic of the Garden and the place where it is inserted, adapting it to the architecture field.

This dissertation constitutes a proposal for a Japanese Culture Center, located in the “heart” of the city of Tokyo, namely in the Chiyoda district. It is based on a place of intervention and a program assigned on the site *BeeBreeders* contests, where it is intended the realization of a playful space. As a consequence of the surroundings of the place of intervention, the theme was adapted and expanded so that one could better understand the "Garden" and its relation with the "Space and Place" that circumscribes it.

Keywords

Japan, Cultural Heritage, Cultural Center, Japanese Garden, Space, Void.

Índice

Introdução	1
Justificação da proposta de estudo	3
Abordagem Metodológica e Contextualização do Objecto de Estudo	5
Objectivos	5
Estrutura da dissertação	5
Metodologia de Investigação	6
A busca da <i>Entidade</i>	6
As directrizes da <i>Posição</i>	7
A emergência da <i>Forma</i>	7
Estado da Arte	8
Parte I - <i>Entidade</i>	11
1. Enquadramento histórico-cultural	13
2. Religião e Filosofia	17
3. Princípios estéticos japoneses	21
3.1. Wabi-Sabi	21
4. As tipologias de Jardim Japonês	25
4.1. Jardim Shinden-Zukuri	27
4.2. A Evolução do <i>Jardim de estilo Shinden-Zukuri</i>	29
4.3. O Jardim Karesansui	33
4.4. Protótipos contemporâneos	35
5. Intemporalidade	39
6. O Vazio	41
Parte II - <i>Posição</i>	45
1. Japão	47
1.1. Enquadramento histórico-sócio-geográfico	47
1.2. A difusão da identidade e cultura japonesa	47
2. Tóquio	53
2.1. Planeamento Urbano	53
Parte III - <i>Forma</i>	61
1. Casos de Estudo	63
1.1. Mediateca de Sendai	65
1.2. Christian Dior Omotesando	67
1.3. Museu de Arte Contemporânea do Século XXI	69
2. Memória descritiva e justificativa do projecto	71
2.3. Concurso, programa e adaptação à temática da proposta	73

2.2. Processo programático funcional	75
2.3. Da Ideia à Forma	77
2.4. Materialidade	87
3. Considerações finais	91
Referências bibliográficas	93
Livros	93
Teses, dissertações e trabalhos académicos	94
Artigos de Publicações periódicas	94
Artigos	95
Fontes da Internet	96
Audiovisuais	96
Filmes	96
Internet	97
Anexos	99

Lista de Figuras

Figura 0.1: Tríade Organizacional da dissertação: <i>Entidade, Posição e Forma</i>	4
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 1.1: <i>Entidade</i>	10
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 1.2: Escrita <i>Kanji</i>	12
Fonte: [Internet] Disponível em: https://www.lingualift.com/blog/content/images/2015/12/kanji-evolve.png [Consult. 23 de Março de 2017].	
Figura 1.3: Representação da História de Gengi	14
Fonte: [Internet] Disponível em: http://torinsjapaneseadventure.blogspot.pt/2015/09/genji-monogatari-naikan.html [Consult. 23 de fevereiro de 2017].	
Figura 1.4: Cena do filme <i>The Last Samurai</i> - Conversa entre Katsumoto e Nathan Algren	16
Fonte: Zwick, Edward. <i>The Last Samurai</i> , DVD, Warner Bros, 2003.	
Figura 1.5: Pintura <i>Early summer mountains in the rain</i> , (1826)	20
Fonte: [Internet] Disponível em: https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/4/461.1987%23%23S.jpg [Consult. 2 de Março de 2017].	
Figura 1.6: Reconstrução do Fujiwara	26
Fonte: Nitschke, Gunter. <i>Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form</i> , Tachen, Londres, p. 41.	
Figura 1.7: Planta do Templo <i>Saihō-ji</i>	28
Fonte: Nitschke, Gunter. <i>Ibidem</i> , p. 69.	
Figura 1.8: Templo <i>Saihō-ji</i>	30
Fonte: [Internet] Disponível em: http://m.viyuedu.com/ellechina/36124.html [Consult. 22 de novembro de 2016].	
Figura 1.9: Templo <i>Kinkaku-ji</i>	30
Fonte: [Internet] Disponível em: http://k30.kn3.net/taringa/D/A/4/4/C/1/PSIS/96B.jpg [Consult. 27 de novembro de 2016].	
Figura 1.10: Jardim do Templo <i>Ryōan-ji</i>	32
Fonte: [Internet] Disponível em: http://tarts-and-pies.blogspot.pt/2010/12/japan-day-7-arashiyam-tenryu-ji-ryoan.html [Consult. 13 de dezembro de 2016].	

- Figura 1.11:** Jardim do templo *Daisen-in* 32
 Fonte: [Internet] Disponível em: <http://edgardurbin.com/Japan2004/Images/IMGPO665.JPG>
 [Consult. 10 de janeiro de 2017].
- Figura 1.12:** Jardim da Prefeitura Municipal de *Kanagawa* 34
 Fonte: [Internet] Disponível em:
https://farm8.staticflickr.com/7174/13414599465_0bc5d38440_b.jpg
 [Consult. 10 de janeiro de 2017].
- Figura 1.13:** *Sunken Garden* na *Chase Manhattan Bank Plaza* 34
 Fonte: [Internet] Disponível em:
http://graphics8.nytimes.com/images/2008/03/17/nyregion/18dunlap_CA09.jpg [Consult. 11 de janeiro de 2017].
- Figura 1.14:** Jardim de Água na *152 Elizabeth* 36
 Fonte: [Internet] Disponível em:
http://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/sin_estilo/public/file-images/metalocus_tadao_ando_01_1280.jpg?itok=6Fv-nqFP
 [Consult. 10 de janeiro de 2017].
- Figura 1.15:** Jardim no Museu de *Louvre-Lens* 36
 Fonte: [Internet] Disponível em:
http://68.media.tumblr.com/23464cffe82c0d114ba3f5b70ee8c207/tumblr_o0xojnGj5q1s0jbuvo3_1280.jpg
 [Consult. 10 de janeiro de 2017].
- Figura 1.16:** Museu de Arte Contemporânea, em Naoshima 38
 Fonte: [Internet] Disponível em: <http://pravdaarchitecture.com/wp-content/uploads/2015/12/naoshima-museum.jpg>
 [Consult. 23 de Março de 2017].
- Figura 1.17:** Símbolo *Enso* 40
 Fonte: [Internet] Disponível em:
<https://elzendelascosas.files.wordpress.com/2012/10/vacc3ado.jpg>
 [Consult. 13 de dezembro de 2016].
- Figura 2.1:** *Posição* 44
 Fonte: Elaborado pelo autor.
- Figura 2.2:** Localização do Japão 46
 Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 2.3: Estilo Ocidental no Japão	50
Fonte: [Internet] Disponível em: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3f/8c/16/3f8c16eea3642ea9852d53b262d515e8.jpg [Consult.: 22 de fevereiro de 2017].	
Figura 2.4: Localização de Tóquio	52
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 2.5: Expansão de Tóquio	54
Fonte: [Internet] Disponível em: http://geoconfluences.ens-lyon.fr/geoconfluences/doc/typespace/urb1/images/AvelineUrbanSprawl.jpg [Consult.: 13 de dezembro de 2016].	
Figura 2.6: Plano para a Baía de Tóquio	56
Fonte: [Internet] Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/-3YYbj2zoGu0/UAFdE6jALAI/AAAAAAAAAWg/pMtBbv8Fq6M/s1600/111211-KTange-TokyoBay01.jpg [Consult. 10 de janeiro de 2017].	
Figura 2.7: Rua de Tóquio	58
Fonte: [Internet] Disponível em: https://c1.staticflickr.com/9/8234/8392891899_757345eff7_b.jpg [Consult. 22 de fevereiro de 2017].	
Figura 3.1: <i>Forma</i>	60
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.2: Mediateca de Sendai	62
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 123 - Toyo Ito 2001-2005: Más allá del Movimiento Moderno</i> . El Croquis Editorial, Madrid, 2005, p.52.	
Figura 3.3: Christian Dior Omotesando	62
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122 - SANAA 1998-2004 - Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa: Océano de Aire</i> . El Croquis Editorial, Madrid, 2004, p. 124.	
Figura 3.4: Museu de Arte Contemporânea do Século XXI	62
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , p. 93.	
Figura 3.5: Fotografia de Contextualização	64
Fonte: [Internet] Disponível em: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/09/4c/da/094cdaa4a9414223f70155076d82271b.jpg [Consult. 22 de fevereiro de 2017].	

Figura 3.6: Planta de Implantação	64
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 123</i> , Op. Cit., p.46. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.7: Diagrama de Eixos	64
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.8: Diagrama Negativo	64
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.9: Diagrama Positivo	64
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.10: Vórtice Estrutural	64
Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/87/86/9a/87869aac850185e38911c46044856974.jpg [Consult. 22 de fevereiro de 2017].	
Figura 3.11: Maquete do Vórtice Estrutural	64
Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/07/97/92/079792ecbb97b8f025370cdceca1ac14.jpg [Consult. 22 de fevereiro de 2017].	
Figura 3.12: Alçado Sul	64
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 123</i> , Op. Cit., p.58. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.13: Corte 1	64
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 123</i> , Op. Cit., p.59. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.14: Corte 2	64
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 123</i> , Op. Cit., p.59. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.15: Fotografia de Contextualização	66
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122</i> , Op. Cit., p. 123.	
Figura 3.16: Planta de Implantação	66
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122</i> , Op. Cit., p. 122. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.17: Diagrama de Eixos	66
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.18: Diagrama Negativo	66
Fonte: Elaborado pelo autor.	

Figura 3.19: Diagrama Positivo	66
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.20: Fotografia da rua Ometesando	66
Fonte: https://static.dezeen.com/uploads/2014/11/Christian-Dior-Tokyo-flagship-store-by-Peter-Marino_dezeen_784_2.jpg [Consult. 13 de dezembro de 2016].	
Figura 3.21: Fotografia da rua secundária	66
Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/9e/1f/d4/9e1fd488ea5a0c638feedd74a5e5158d.jpg [Consult. 13 de dezembro de 2016].	
Figura 3.22: Alçado da rua Ometesando	66
Fonte: Cecília, Fernando Márquez e Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , p. 130. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.23: Corte Longitudinal	66
Fonte: Cecília, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , p. 132. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.24: Fotografia de Contextualização	68
Fonte: Cecília, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , p. 61.	
Figura 3.25: Planta de Implantação	68
Fonte: Cecília, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , p. 60. (Imagem alterada pelo autor).	
Figura 3.26: Diagrama de Eixos	68
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.27: Diagrama Negativo	68
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.28: Diagrama Positivo	68
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.29: Diagrama de Luminosidade Interior	68
Fonte: http://www.jaehochong.com/files/gimgs/13_light-exposure-with-doors.jpg [Consult. 19 de janeiro de 2017].	
Figura 3.30: Diagrama de Circulação	68
Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f0/93/c6/f093c636c2560cafed5576c2d5ed4a61.jpg [Consult. 19 de janeiro de 2017].	

Figura 3.31: Diagrama Funcional	68
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.32: Fotografia geral do Edifício	68
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , pp. 62-63.	
Figura 3.33: Fotografia da <i>Engawa</i> - Relação interior-Exterior	68
Fonte: Cecilia, Fernando, Richard Levene. <i>El Croquis n.º 121/122, Op. Cit.</i> , pp. 76-77.	
Figura 3.34: Localização de Chiyoda	70
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.35: Imagem da Cultura Pop - Japonesa associada ao concurso TOKYOPOPLAB	72
Fonte: Enunciado do Concurso TOKYO POP LAB	
Figura 3.36: Diagrama de Evolução da Área de Intervenção	74
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.37: Diagramas Conceptuais do Edifício	76
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.38: Divergência e Junção dos Blocos no Piso 0	78
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.39: Diagrama Evolutivo da Rampa	78
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.40: Diagrama de Comunicações Verticais	78
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.41: Diagramas de Orientação de Fluxos; Diagrama de Eixos; Diagrama de Negativo; Diagrama de Positivos	80
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.42: Diagrama de Circulação Horizontal	80
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.43: Diagrama de Orientação das <i>Engawas</i>	80
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.44: Planta Programática do Piso -1	82
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.45: Planta Programática do Piso 0	82
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.46: Planta Programática do Piso 1	82
Fonte: Elaborado pelo autor.	

Figura 3.47: Planta Programática do Piso 2	84
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.48: Planta Programática do Piso 3	84
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.49: Corte Detalhado do Piso 0 e Piso 1	86
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.50: Imagem Virtual da Materialidade da <i>Engawa</i> do Piso -1	88
Fonte: Elaborado pelo autor.	
Figura 3.51: Fotografias da Maquete de Contextualização	90
Fonte: Elaborado pelo autor.	

Lista de Tabelas

Tabela 3.1: Tabela Programática do Piso -1	81
Tabela 3.2: Tabela Programática do Piso 0	81
Tabela 3.3: Tabela Programática do Piso 1	81
Tabela 3.4: Tabela Programática do Piso 2	83
Tabela 3.5: Tabela Programática do Piso 3	83

Introdução

A ocidentalização ocorrida no Japão em meados do século XIX é tida como o início da globalização e, desde então, tem permitido um intercâmbio crescente entre a cultura ocidental e oriental, sendo este fenómeno cada vez mais difícil de ignorar na actualidade. As consolas e os vídeos-jogos, o Anime/Manga e as séries de televisão japonesas firmam cada vez mais seguidores devotos em todo o mundo. A filosofia oriental e o cultivo do *Zen* estão cada vez mais enraizados no mundo ocidental através da difusão das artes marciais e da meditação. Esta expansão da cultura japonesa tem despertado, desde muito cedo, uma enorme alacridade e curiosidade em todo o mundo ocidental¹ e, como tal, surgiu também a necessidade de estudar e compreender melhor um dos elementos mais carismáticos da Cultura Japonesa, que também se tem expandido pelo resto do mundo ao longo do tempo - o *Jardim Japonês*.

Realizar uma intervenção numa cidade com um passado igual ou idêntico como Tóquio implica falar da sua História, da sua Herança Social e Cultural que, de certa forma, se encontram ocultadas e quase que passam despercebidas após a Ocidentalização. É possível denotar esta realidade durante a leitura do livro “O Elogio da Sombra” de Jun'ichirō Tanizaki, no qual o autor salienta os estigmas causados pela modernidade, acusando-a de um certo desrespeito e anulação da imagem e identidade da cultura japonesa no seu país de origem.

Este projeto pretende, de certa forma, ser como que *um candeeiro que iluminará* a futura sociedade japonesa para que esta não perca as suas raízes, salientando assim “os valores e a cultura japonesa dos seus antepassados”.²

¹ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, em Balaguer, Menene. *El jardín japonés: Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, Tecnos, Madrid, 2015, p.16.

² Serrano, Pedro. “Nota Introdutória”, em Tanizaki, Jun'ichirō. *Elogio da Sombra*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2008, p.10.

Justificação da proposta de estudo

A cultura japonesa tem sido muito importante e influente nas mais variadas áreas, como é o caso da *simplicidade* encontrada no *design* da Apple na área tecnológica,³ das obras *vazias* de Jorge Oteiza na escultura⁴ e do *silêncio* na música *4'33"* de John Cage.⁵ Por sua vez, a Arquitectura Japonesa tem tido um destaque crescente, contínuo e significativo a nível mundial, que se reflecte no aumento significativo do números de prémios *Pritzker* desde o ano 1987⁶, colocando, assim, a Arquitectura Japonesa num grande patamar em relação ao restante panorama global.

A cultura japonesa desde muito cedo despertou bastante interesse e entusiasmo ao autor da presente dissertação, que viu o concurso divulgado pelo site *BeeBreeders* como um profícuo desafio e oportunidade de investigação e estudo desta temática que o motiva.

O programa do concurso propunha a criação de um *Laboratório de Cultura Popular* em Tóquio, o que delimitava a temática, fazendo com que neste só fosse possível a realização de eventos restritos e específicos relacionados com a Cultura POP Japonesa. No entanto, após uma rápida análise e adaptação da função inicial do programa para um *Centro Cultural Japonês*, foi possível tornar a temática mais abrangente e variada no que respeita às actividades que este Centro Cultural pode receber e desenvolver, em interligação com o um dos elementos mais característicos da cultura japonesa, o *Jardim Japonês*.

Desta forma, intervir em Tóquio já é por si só um factor motivador, porque se trata de uma cidade com características peculiares e únicas, o que permite (re)pensar a organização do espaço no interior do edifício e na sua relação com a envolvente, tendo sempre presentes conceitos, características e elementos típicos da arquitectura japonesa. Por outro lado, trata-se de um tema ainda pouco aprofundado e estudado em Portugal, pelo que esta dissertação permitirá acrescentar informação de valor à escassa que actualmente existe.

³ Gibney, Alex. *Steve Jobs: The Man in the Machine*, DVD, Magnolia Pictures, 2015.

⁴ Jular, Jorge. *Jorge Oteiza y el Espacio Japonés. Estudios: Relaciones, Y Encuentros*, I Congreso Internacional España - Japón Arte Hoy; ACYLCA, Centro de Estudios de Asia (CEA) Universidad de Valladolid, Embajada de Japón en España, 2015 (em edição).

⁵ Whittington, Stephen. *Digging in John Cage's Garden: Cage and Ryōanji*, 2013. Disponível em: http://mmj.upsi.edu.my/images/P5-3-MMJ-STEPHEN_WHITTINGTON.pdf, [Consult. 23 de Dezembro de 2016].

⁶ Kenzo Tange (1987), Fumihiko Maki (1993), Tadao Ando (1995), Kazuyo Sejima e Ryūe Nishizawa - SANAA (2010), Toyo Ito (2013) e Shigeru Ban (2014).



Figura 0.1: Tríade organizacional da dissertação: *Entidade, Posição e Forma*

Abordagem Metodológica e Contextualização do Objecto de Estudo

Objectivos

Com a realização desta dissertação pretende-se reflectir sobre a temática do *Jardim Japonês*, e concludentemente, do lugar onde este está inserido. Como este não pode ser analisado isoladamente em relação a um todo, surge a necessidade de entender o seu significado, enquanto elemento, identidade e alicerce importante na origem, expansão e evolução da cultura japonesa. Assim sendo, este primeiro objectivo leva-nos a um segundo, que passa por analisar, conhecer e esmiuçar alguns dos conceitos e elementos conceptuais da cultura e estética japonesas, adaptando-as para o campo da arquitectura.

Tendo em conta os princípios e conceitos detectados, proceder-se-á à modelação do projecto arquitectónico, que tem o *Jardim Japonês* como elemento moderador do Espaço e do Lugar, como uma manifestação artística/simbólica que propicia boas qualidades espaciais, respeitando sempre a essência da cultura Japonesa. Este será o terceiro objectivo.

Mais do que uma ideia, pretende-se que o projeto seja exequível, inserido numa megametrópole como Tóquio, cuja expansão e mutação são constantes. Elaborado de forma a alcançar o máximo de pormenor no detalhe, explora pontos tais como: os espaços vazios, as transparências e os fluxos que, por sua vez, que aprimoram e definem a arquitectura contemporânea japonesa

Estrutura da dissertação

No que diz respeito à estrutura da dissertação, esta estará organizada em três partes que, de forma independente, se interligam através da história e evolução do Jardim Japonês. Para a concretização deste propósito, usou-se uma metodologia que se apoia numa tríade: *Entidade*, *Posição* e *Forma*, que corresponde aos três capítulos estruturantes desta dissertação. Neste sentido, o primeiro objectivo diz respeito à reflexão sobre o *Jardim Japonês* que funciona como uma *Entidade Vazia*. O capítulo da *Posição* diz respeito ao lugar, o Japão e a cidade de Tóquio. Por fim, concretiza-se a *Forma*, ou seja, o trabalho prático de um *Centro Cultural Japonês*.

Na *Parte I* irá ser abordado o enquadramento teórico relativo ao *Jardim Japonês (Entidade)*. Como se trata de uma temática peculiar e distinta, é necessário compreender o Espírito do Japão, a sua filosofia e religião, que como nos demais países, são a pedra angular e modeladora da sociedade em questão. Ao longo deste primeiro capítulo será necessário enunciar qual a sua origem e evolução, os diferentes tipos de jardins que foram surgindo por intermédio da interação com outras civilizações externas, bem como as principais

características que definem estes jardins e seus princípios estéticos característicos, relacionados com a religião e filosofia que sustentam a conceptualização da proposta prática.

Na *Parte II* será realizado um breve enquadramento histórico-geográfico-cultural do *Japão* desde a segunda metade do século XIX, marcado no período *Tokugawa* pela abertura das fronteiras japonesas ao resto do mundo, que proporcionou uma desenfreada modernização sob influência da Ocidentalização, até à actualidade. Este capítulo também servirá como espaço de análise do desenvolvimento e expansão da cidade de Tóquio (*Posição*), durante o mesmo período.

Na *Parte III* desenvolver-se-á a componente prática com a proposta de projecto de um *Centro Cultural Japonês (Forma)*, tendo como base o programa do concurso *Tokyo PopLab*, do site *BeeBreeders*. Serão analisados casos de estudo e obras de referência com o objectivo de explicar os princípios e características próprias da arquitectura japonesa, que por sua vez auxiliarão na posterior elaboração da componente prática da dissertação. Este capítulo será o culminar de todo o processo de investigação realizado, onde estarão reflectidos princípios e características estéticas próprias da cultura e arquitectura japonesa. Ainda neste capítulo recorrer-se-á à utilização de esboços, esquemas e diagramas, em conjunto com a memória descritiva e justificativa da proposta, peças desenhadas desde a grande escala até à escala de detalhe necessárias para uma melhor compreensão da mesma.

Metodologia de Investigação

A estrutura aplicada assenta numa tríade, que corresponde às três partes desta dissertação: *Entidade*, *Posição* e *Forma*. Neste sentido, o principal objectivo diz respeito à reflexão sobre o Jardim Japonês através da Ontologia, Estereótipos e Contextualização histórico/cultural do Japão (*Posição*), que concomitantemente, funciona como uma *Entidade Vazia*, que modera a *Posição* em que está contextualizada, e justapondo estes, se obtenha a *Forma* do objecto arquitectónico de um *Centro Cultural Japonês*, no centro de Tóquio.

Desta forma, a presente dissertação tem como base os fundamentos adquiridos através da recolha bibliográfica de informação sobre o *Jardim Japonês*, com o objectivo de interpretar a sua função e enquadramento histórico-filosófico-social.

A busca da *Entidade*

Na primeira parte procedeu-se a uma recolha e compilação de informação de carácter bibliográfico através de livros, dissertações e teses, artigos científicos, documentários, internet e revistas relevantes para a temática do *Jardim Japonês*.

As directrizes da *Posição*

Na segunda parte, baseada em toda a recolha bibliográfica, construiu-se o corpo teórico desta dissertação, analisando e tratando toda a informação, de forma a perceber qual a especificidade do tema em questão, assim com a sua influência e relação com o Espaço e o Lugar onde se insere. Pretende-se concomitantemente analisar casos de estudo baseados em exemplos construídos, de forma a enriquecer a componente de estudo e aprendizagem da dissertação. Ainda nesta fase, foi elaborado um enquadramento histórico-cultural do Japão, com maior destaque na cidade de Tóquio, com o intuito de se identifiquem os pontos fortes relacionados com o tema, que influenciaram a realização do projecto.

A emergência da *Forma*

Na terceira e última parte concretizou-se a componente prática desta dissertação, na qual, tendo por base o concurso da *BeeBreeders*, que consiste na realização do projecto de um edifício de carácter cultural, foram tidos em conta princípios e conceitos da arquitectura japonesa. Para uma melhor compreensão da evolução da ideia e do conceito para a conclusão final do projecto, foram realizados esquemas e diagramas, cumulativamente com uma memória descritiva e justificativa da proposta e o respectivo projecto prático, devidamente detalhado.

Estado da Arte

Desde os primórdios da humanidade que o Homem sempre tentou buscar na Natureza a resposta para as coisas do dia-a-dia, criando religiões panteístas, que por sua vez culminou num enorme respeito, consideração e culto por *Ela*. Com o passar do tempo, surge o *Jardim*, como um elemento intermediário entre o Homem e a Natureza.

No entanto, na cultura japonesa, o jardim é muito mais do que um simples espaço humanizado. Trata-se de uma das mais elevadas formas de arte, pois, embora seja um espaço limitado pelo uso de elementos que fazem parte da Natureza, este não tem a intenção de impressionar pelo seu esplendor e magnificência, mas sim, pela criação de harmonia através do silêncio, da pureza formal e da suavidade cuidadosa dos detalhes que ele transmite. Esta aparente simplicidade contida nestes jardins evoca, por sua vez, a contemplação, apelando a uma resposta profunda através dos sentidos, estimulando a mente a encontrar o seu caminho para a perfeição e paz interior - a filosofia *Zen*.

Após a Ocidentalização, surgiu a curiosidade e entusiasmo de muitos autores pela temática do *Jardim Japonês*, que num estudo incessante tentavam desmistificar este elemento da cultura japonesa, contrapondo este ao estilo rigoroso e artificial dos jardins ocidentais. Ainda que de uma forma não muito aprofundada, esta análise sobre a temática do *Jardim Japonês* assentou sobre uma tentativa de melhor entender o simbolismo, estereótipo, a evolução do jardim, a sua filosofia e o *Vazio*, que permite, por sua vez, alcançar o estado *Zen*.

Na actualidade denota-se uma curiosidade, intenção e vontade crescentes de estudar este elemento, uma vez que a cultura japonesa se mostra misteriosa e com muito por desvendar. Importa referir que a temática do *Jardim Japonês* é estudada não só no campo das artes, mas também em disciplinas que buscam compreender a verdade ética e estética a partir da razão, como é o caso da Filosofia, ou da Sociologia.

Como já foi mencionado anteriormente, esta dissertação está dividida em dois momentos: a componente teórica, que enquadra uma reflexão sobre a temática - O *Jardim Japonês*; e uma componente prática, que tem como finalidade a realização projectual de um *Centro Cultural Japonês* em Tóquio.

Dada a tardia abertura cultural do Japão ao resto do mundo, verifica-se uma escassa existência de documentos de investigação de autores nacionais. Para preencher esta lacuna, foi necessária uma pesquisa em obras de diversos autores estrangeiros.

O recurso a autores como, *Menene Gras Balaguer* com a obra *El jardín japonés: entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje* (2015); *Gunter Nitschke* com a obra *Japanese Garden: Right Angle and Natural Form* (2003); *Tiago Mesquita Carvalho* com o artigo “O Jardim Japonês na Estética da Natureza Contemporânea” em *Philosophica* (2012), e a sua dissertação de mestrado *Arte e Natureza no Budismo Japonês - Recursos Conceptuais para*

uma Estética do Ambiente (2011), permitiram compreender o sentido estereótipo, intuito, evolução do objecto de estudo em questão, assim como conceitos e características da arte e cultura japonesa, que por sua vez influenciaram a concepção do projecto arquitectónico.

De entre os enunciados sobre o Jardim Japonês, tanto por *Menene Gras Balaguer*, como por *Gunter Nitschke*, salientam-se *Isamu Noguchi* (n. 1904-f.1988), *Kazuyo Sejima* (n.1956) e *Ryue Nishizawa* (n.1966) (SANAA), que serão referências para a concepção arquitectónica da proposta para o *Centro Cultural Japonês*.



Figura 1.1: *Entidade*

Parte I - *Entidade*

A *Parte I - Entidade* tem como finalidade a realização de uma introdução à temática, possibilitando a compreensão do *Jardim Japonês* como um elemento fundamental na organização e construção de um Espaço. Abordar este tema, implica perceber a sua génese e contexto em que foi criado, tendo sempre em conta que o *Jardim Japonês* é muito mais que um simples espaço natural criado pelo Homem e para o Homem.

Na sua introdução, Menene afirma que o *Jardim Japonês* “não é um jardim”. É muito mais que um simples jardim, pois encontra-se presente nele “*una filosofía, una religión y una ontología*”,⁷ que identifica uma cultura própria e, como tal, não é possível analisá-lo como um elemento isolado.

*“Hablar del jardín japonés equivale a hablar de tipo de paisaje creado por el hombre y a una geografía expandida en la que el sujeto de la experiencia transforma la información aporta la percepción sensorial en sentimiento.”*⁸

Desta forma, e no sentido de manter uma abordagem holística e integral relativa ao *Jardim Japonês*, é fundamental compreender a sua essência e evolução históricas, os seus elementos constituintes e respetivo valor identitário, assim como o seu potencial estético e semântico que deriva da junção do Xintoísmo e Budismo Zen.

⁷ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, *Op. Cit.*, p.12.

⁸ *Ibidem*.

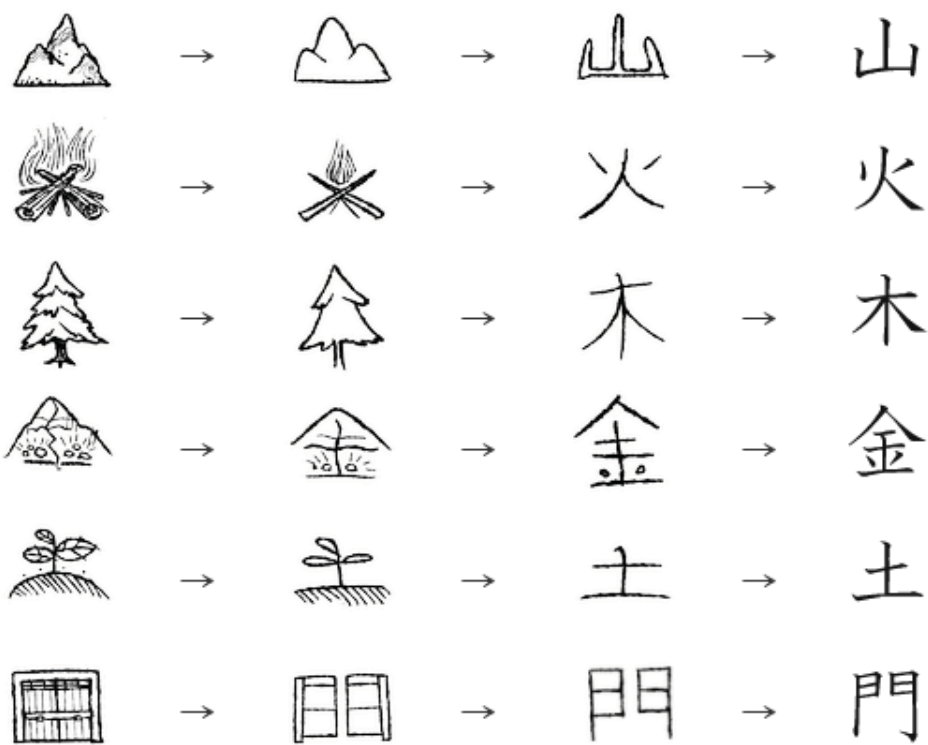


Figura 1.2: Escrita Kanji

1. Enquadramento histórico-cultural

Desde os primórdios da cultura japonesa (Período Jōmon - entre 14500 a.C. até 300 a.C.), à semelhança do que aconteceu com a maioria das outras civilizações do Neolítico, nas quais qualquer tipo de manifestação religiosa, artística e do quotidiano era realizada em louvor e simbiose com o meio natural, que se desenvolveu uma relação de grande respeito e proximidade do Homem para com a Natureza, conservada e preservada até à actualidade.⁹

Durante o século VI, a cultura chinesa teve uma influência importante no desenvolvimento da cultura japonesa, designadamente no campo filosófico-religioso, com a introdução do Budismo, Taoísmo e Confucionismo ou até no sistema de escrita, com o surgimento do *Kanji*^{10,11}. Não obstante, a adoração pela Natureza é apelidada pela primeira vez de Xintoísmo.¹²

Durante os processos de interacção e aculturação ocorridos nos Períodos Asuka (séc. VI até ao séc. VII), Nara (séc. VII até ao séc. VIII) e Heian (séc. VIII até ao séc. XII), os jardins construídos refletem claramente a primeira grande onda de influência chinesa na cultura japonesa.¹³ No entanto, apesar das transformações que vão surgindo paulatinamente no *Jardim Japonês* ao longo destes períodos e daqueles subsequentes, é sempre mantida a premissa que define o *Jardim Japonês* como a representação do cosmos em miniatura e da Natureza ideal e perfeita com as suas imperfeições¹⁴, de forma a organizar o espaço num

⁹ Ivars, Juan Pastor. «Ma y Oku, Profundidad y Distancia, Ogawa Jihei y el Jardín Japonés del S. XIX». Tese de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de València, 2015, p. 93.

¹⁰ *Nome masculino. Sistema de escrita japonês composto por caracteres que derivam de ideogramas chineses. Cada um dos ideogramas deste sistema de escrita.* em Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto Editora, Porto, 2003-2017. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/kanji>. [Consult. 06 de Abril de 2017].

¹¹ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, Op. Cit., p. 13.

¹² Ivars, Juan. Op. Cit., p. 93.

¹³ Nitschke, Gunter. Op. Cit., pp. 29-32.

¹⁴ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, Op. Cit., p. 12.



Figura 1.3: Representação da História de Genji

local de culto imaculado e puro¹⁵. A propósito deste semblante metafísico, transcendente e cósmico do *Jardim Japonês*, Nitschke equipara o momento da abertura das flores de lótus ao “*moment of ultimate cosmic implosion, comparable only with that moment of original cosmic explosion we know as the Big Bang*”.¹⁶

Os protótipos dos primeiros jardins japoneses, nos Períodos Asuka e Nara, são definidos por ilhas e lagoas que, simultaneamente, refletem o princípio dual chinês do Taoísmo, o *Yin - Yang*. O *Jardim Japonês* do Período Heian é maior em escala e tem a possibilidade de ser contemplado através de viagens de barco, ilustrando a ideia de *seascape*.¹⁷

Quase nada sobreviveu dos jardins do Japão antigo. As suas formas e funções só podem ser reconstruídas através de um número limitado de fontes literárias¹⁸, como por exemplo *História de Gengi (Gengi Monogatari)*, do autor *Murasaki Shikibu*, escrito no início do Período de Heian (séc. XI), onde os personagens fictícios e o próprio autor descrevem minuciosamente o espaço físico da cena e da sua atmosfera, salientando a contemplação da natureza e evocando, desta forma, a percepção cognitiva por parte do leitor; ou através de pinturas de paisagens; de escavações e estudos arqueológicos ou ainda de reconstruções hipotéticas divulgadas por estudiosos da cultura nipónica.¹⁹

Actualmente, de forma a dar continuidade à essência do tradicional *Jardim Japonês*, mantendo-a preservada através das gerações, são vários os artistas, das mais diversas áreas, que (re)actualizam constantemente e destacam os princípios e aspectos do *Jardim Japonês* nas suas obras, como é o caso da literatura contemporânea, com escritores como *Jun'ichirō Tanizaki* (n.1886-f.1965), *Osamu Dazai* (n. 1909-f.1948), *Kobo Abe* (n.1924-f.1993) e *Haruki Murakami* (n.1949); da escultura e arquitectura paisagista com *Mirei Shigemori* (n.1896-f.1975) e *Isamu Noguchi* (n. 1904-f.1988); e da arquitectura contemporânea, com grande destaque a nível internacional por parte de arquitectos como *Arata Isozaki* (n.1931), *Toyo Ito* (n.1941), *Tadao Ando* (n.1941), *Kengo Kuma* (n.1952), *Kazuyo Sejima* (n.1956) e *Ryue Nishizawa* (n.1966) (SANAA).²⁰

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

Katsumoto: The perfect blossom is a rare thing. You could spend your life looking for one and it would not be a wasted life.

Nathan Algren: Who sent those men to kill you?

Katsumoto: I'm writing a poem about a dream I had. 'The tiger's eyes are like my own, but he comes from across a deep and troubled sea...'

Nathan Algren: Was it the Emperor? Omura?

Katsumoto: If the Emperor wishes my death, he has but to ask.

Nathan Algren: So it was Omura.

Katsumoto: I'm having trouble finishing the poem. Can you suggest a last line?

Nathan Algren: I'm not a writer.

Katsumoto: Yet you have written many pages since you came here.

Nathan Algren: What else has she told you?

Katsumoto: You have nightmares.

Nathan Algren: Every soldier has nightmares.

Katsumoto: Only one who is ashamed of what he has done.

Nathan Algren: You have no idea what I've done.

Katsumoto: You have seen many things.

Nathan Algren: I have.

Katsumoto: And you do not fear death, but sometimes you wish for it. Is this not so?

Nathan Algren: Yes.

Katsumoto: I also. It happens to men who have seen what we have seen. But then I come to this place of my ancestors, and I remember. Like these blossoms, we are all dying. To know life in every breath, every cup of tea, every life we take. The way of the warrior....

Nathan Algren: Life in every breath..."²¹



Figura 1.4: Cena do filme *The Last Samurai* - Conversa entre Katsumoto e Nathan Algren

²¹ Zwick, Edward. *Op. Cit.*

2. Religião e Filosofia

Existem duas religiões nativamente associadas ao Japão que revelaram, ao longo do tempo, os seus conteúdos na arte e na cultura do povo nipónico e que, conseqüentemente, se reflectiram na essência do *Jardim Japonês*: o Xintoísmo e o Budismo *Zen*. Ambas as religiões complementam-se e completam-se, e o paradigma religioso actual contém atributos quer de uma quer de outra religião.²²

Sem data referente à sua origem, e ao qual só foi atribuído um nome com a chegada da civilização chinesa no século VI, o Xintoísmo (*Shinto*) define-se como religião endógena, panteísta e imanente que tem como posição central o *Kami* - Deus. Nessa cosmogonia, a Natureza preenche uma carga espiritual e sagrada, enfatizando os diversos elementos físicos que constituem a paisagem do *Jardim Japonês*, designadamente “as montanhas, os rios, os vales, as rochas, os ventos, o oceano”; todos estes elementos naturais são alvo de adoração, respeito, veneração e culto por se serem considerados possuídos de divindade.²³

Com a sua origem na China, o Budismo *Chan* surge como uma forma da adaptação do Budismo à cultura e mentalidade chinesa, mas mantendo sempre preservados os conceitos das principais filosofias religiosas praticadas até então: o Confucionismo e o Taoísmo.²⁴

O Confucionismo é um sistema filosófico ético e pragmático que está tradicionalmente relacionado com as convenções éticas, linguísticas, legais e com rituais de um povo, como por exemplo o culto aos antepassados, que fornecem à sociedade uma doutrina de comunicação peculiar, que é transmitida de geração em geração. O Taoísmo pode ser entendido como o Caminho - *Tao*. Representa a essência e a origem de tudo aquilo que existe e relaciona-se com a espontaneidade e a constante metamorfose da vida, que deve ser desfrutada de forma plena, embebida naquilo que está a acontecer em cada momento; trata-se da transposição do Homem, do mundo Social para o mundo da Natureza e do Universo, que são as suas origens mais primitivas. Da interação do Budismo com estas duas filosofias religiosas emerge, desta

²² Carvalho, Tiago. “O Jardim Japonês na Estética da Natureza Contemporânea”, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008, pp. 77-78. Disponível na Internet: <http://repositorio.ul.pt/retrieve/69871/Philosophica%2032-6.pdf> [Consult. 19 de dezembro de 2016].

²³ *Ibidem*, p. 77.

²⁴ Yoshiura, Eunice. “Introdução”, em AA.VV. *Dô - Caminho da arte - Do belo do Japão ao Brasil*, Editora Unesp, São Paulo, 2013, p. 24.

forma, a busca incessante da “Perfeição” através da Harmonia, da Prosperidade e do Equilíbrio procurados com a prática da meditação.²⁵

Subsequentemente, no século VI, o Budismo *Zen* foi introduzido no Japão, o que fez com que o predomínio do Xintoísmo fosse desvanecendo, mas nunca tendo desaparecido totalmente. Vista como uma religião de grande profundidade intelectual, o Budismo *Zen* contém um fundador, escrituras, um código moral e rituais próprios. Sob alçada do príncipe Shōtoku (593-621), o Budismo *Zen* tornou-se a religião oficial do Japão, funcionando como um veículo civilizador do povo japonês, ampliando, desta forma, o horizonte espiritual e material do povo nipónico nas mais diversificadas artes e ofícios, tais como: a música, a literatura/poesia, a tapeçaria, a escultura, a pintura, o artesanato em geral e a arquitetura, frisando assim a sua identidade estética.²⁶

Segundo Carlos Rubio, para a realização da meditação é essencial adoptar a postura meditativa, com as pernas cruzadas, através da qual o indivíduo concentra a atenção na respiração, ou sobre a simplicidade, naturalidade e completude da experiência vivida naquele momento. Nesta postura realiza-se uma introspecção em busca do *Satori*, que por sua vez significa “iluminação” ou “compreensão”, ou seja, uma experiência directa e uma consciência da realidade absoluta, que transcende a existência e eleva o Ser à sua intensidade máxima, conduzindo-o à plenitude espiritual. Para Balaguer, o *Zen* sem o *Satori*, não é *Zen*, pois o *Satori* é a razão do ser do *Zen*.²⁷ A meditação *Zen*, aliada a aspectos como o rigor, esforço e autodisciplina, através do *mu-shin* (também apelidado de estado “*no-mind*”), procurava a iluminação pessoal como forma de obter a salvação e a epifania do Ser.²⁸ Na sua forma mais pura, a prática da meditação não tinha um objectivo meramente institucional, o que a tornou muito praticada entre os Samurais, que eram guerreiros fiéis a um rígido código de conduta, o *Bushido*, onde a Honra estava colocada a um nível superior em relação à própria vida; eram homens sempre prontos para a morte em batalha, e era este o ápice das suas vidas, que os transportava ao extremo desta devoção fervorosa pelo *Zen*.²⁹

²⁵ Carvalho, Tiago. *Op. Cit.*, p. 79.

²⁶ Terror, Heloisa. “A Missão da Arte: Reflexões a Partir de Meishu-Sama”, em AA.VV. *Dô - Caminho da arte - Do belo do Japão ao Brasil*, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

²⁷ Balaguer, Menene. “Escenarios de lo bello y lo triste: el jardín japonês y el sentimiento paisaje”, em Balaguer, Menene. *El jardín japonês*, *Op. Cit.*, p. 60.

²⁸ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 67.

²⁹ Rubio, Carlos. “Filosofía y Religión: Claves para entender la cultura japonesa”, em Balaguer, Menene. *El jardín japonês*, *Op. Cit.*, p. 106.

*“O que as artes tradicionais do Japão têm de especial é que são concebidas e praticadas como um caminho de elevação da espiritualidade. Não se trata da veiculação de motivos religiosos, mas de vivenciar princípios considerados importantes para a arte de viver.”*³⁰

Na filosofia *Zen* o tempo não é dividido em passado ou futuro; pelo contrário, o que importa é a vivência do presente, porque só ele existe. Cada momento é uma dádiva de calma e auto-suficiência; o momento está contido em si mesmo e no Ser. Não existem discursos simbólicos nem apegos materialistas, existe apenas a abertura para o desconhecido, sem horizontes, objetivos, nem metas definidas. Através do *Zen* é exposta a nudez do Ser - sensível, simples e desinteressadamente, o *vazio*. É este atributo estético que caracteriza a cultura japonesa, e que Nietzsche chegou a apelidar de “*niilista*”.³¹ Mas é na ausência de representatividade e na existência de oportunidade para contemplar e meditar, fecundando o *vazio*, no encontro do espírito do Homem com a Natureza e a perfeita simbiose entre ambos, que é possível alcançar a consagração da Vida, o entendimento da Natureza enquanto obra de arte.³²

³⁰ Yoshiura, Eunice. “Introdução”, Op. Cit., p. 24.

³¹ Carvalho, Tiago. *Op. Cit.*, p. 82.

³² Balaguer, Menene. “Escenarios de lo bello y lo triste”, Op. Cit., p. 29.



Figura 1.5: *Pintura Early summer mountains in the rain*, (1826) de Taani Bunchô

3. Princípios estéticos japoneses

A visão Estética Japonesa tem como elemento base a beleza, a simplicidade e harmonia da Natureza que, como já mencionado anteriormente, também moldou a sua religião, o Xintoísmo.³³

3.1. Wabi-Sabi

A Estética Japonesa é chamada Wabi-Sabi. Federico Salafranca, equipara o Wabi-Sabi com “(...) flores naturales que brotan con vida en la precariedad de campos devastados por las guerras, destrucciones y calamidades de todo orden(...)”.³⁴ Desta forma, pode-se definir-se o *Wabi-Sabi* como o encontro e a aceitação pacífica da beleza da Imperfeição, do Incompleto e do Impermanente com o ciclo natural desde o surgimento, crescimento e decadência,³⁵ o que, por sua vez, evoca o estado de espírito *mono no aware* - a tristeza da Alma expressa na beleza das coisas - ou seja, a melancolia, despertando assim a sensibilidade de aproveitar cada momento como se fosse o último.³⁶

Para Ronald Purser, o espírito *Zen* está expresso em todas as artes japonesas que vão desde a caligrafia ao tiro do arco em flexa, passando pela poesia, a pintura, a jardinagem e a arquitetura. Estas artes sem palavras, podem ser transmitidas através de *insight*³⁷ em vez de serem explicadas, elevando assim as formas espirituais *Zen* encarnadas de expressão artística. Embora a técnica seja importante, a criação destas obras pode ser extraordinariamente espontânea, quando o artista compreendeu totalmente a essência do *Zen*. Perante isto, para Matthew May, existe a necessidade de descodificar e entender cada um dos princípios que

³³ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, Op. Cit., p. 12.

³⁴ Salafranca, Federico. “Valores Estéticos: Instrucciones de Uso”, em Balaguer, Menene. *El jardín japonés*, Op. Cit. p. 134.

³⁵ Koren, Leonard. *The Beauty of Wabi Sabi*. Disponível em: <http://www.dailygood.org/pdf/dg.php?sid=418> [Consult. 20 de Dezembro de 2016]

³⁶ Salafranca, Federico. Op. Cit., p. 113.

³⁷ *Insight* (insáite) (palavra inglesa). *Substantivo masculino. Compreensão, percepção ou revelação repentina. Capacidade de introspecção ou de autoconhecimento.* "insight", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008 - 2013.

Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/insight> [Consult. 01 de Abril de 2017].

compõem a arte japonesa de forma a compreender o *Wabi-Sabi*, que também influencia outras culturas nas mais diversas áreas do conhecimento.³⁸

Kanso

Este princípio envolve um senso de clareza espacial que pode ser alcançada através da omissão ou exclusão do desnecessário, salientando assim a ideia de minimalismo. Segundo este princípio, a beleza e a utilidade não têm que ser exageradas nem excessivamente decorativas ou fantasiosas, o que se reflecte na eliminação do que não importa para criar um espaço mais amplo. Assim, o princípio *Kanso* refere-se à pureza, simplicidade básica e à redução ou eliminação de ornamentação, pois tudo o que expressa a simplicidade é, pela sua natureza, verdadeiro e reservado.

Fukinsei

A ideia de controlar o equilíbrio numa composição sem regra, que acontece através da assimetria, irregularidade, imperfeição e acumulação de uma tensão parcial no objecto, o que gera dinamismo e desperta entusiasmo, interesse e curiosidade. Este princípio pretende valorizar as formas simples e naturais.

Koko

Envolve o sentimento do austero, mas com um instinto de maturidade, que se contorna de coisas que parecem severas, ascéticas e proibitivas na aparência. Com uma sensação do severo e do rígido, o *Koko* enfatiza a limitação, exclusão e omissão, pretendendo assim apresentar algo com um sentido de foco e clareza através de declarações absolutas e imponentes.

Shizen

A principal ideia deste princípio induz o aspecto da modestidade, simplicidade e humildade, através da rendição diante da grandeza. Está relacionado com a criatividade natural, que é diferente do ingénio ou acidental. É uma acção natural, intencional, sem pretexto ou artifício, ou seja, não forçada.

Datsuzoku

Esta relacionado com uma liberdade indomável que dá origem ao processo criativo sem restrições e limites, funcionando como um escape da rotina, ultrapassando o sistema convencional, levando a uma realização inimaginável. Assim, a surpresa é criada através

³⁸ May, Matthew. *Zen and the Art of Simplicity*. Disponível em: <http://matthewemay.com/wp-content/uploads/2011/10/zenandtheartofsimplicity.pdf> [Consult. 15 de Dezembro de 2016].

deste princípio, realçando o valor da liberdade. Quando a regra-padrão é omitida, rompida ou eliminada a criatividade emergente.

Seijaku

Tranquilidade e quietude são as características que melhor definem este princípio. Desta forma, existe a anulação da perturbação e ruído em todo o redor, fazendo predominar o silêncio, que é evocado através da serenidade e solidão.

Yugen

Consiste num conjunto de matrizes estéticas que combinam a obscuridade, profundidade filosófica, elegância, tranquilidade e ambiguidade que dotam a arte de requinte e celestialidade.^{39, 40} Este princípio tem a intenção limitar a informação transmitida, criando assim uma aura irresistível de mistério e suscitando a imaginação e a reflexão do observador para encontrar a resposta. Através da sedução, o Homem é cativado por aquilo que não conhece, deixando-se atrair pelo desconhecido que, por sua vez, o leva à acção.

Shibumi

Trata-se de uma idealização estética que se refere à beleza simples, subtil e discreta, podendo também interpretada como “perfeição sem esforço”. Esta idealização é silenciosa em refinamento, nobre refinamento. Esta idealização só pode ser encontrada através da meditação, que resulta na paz interior. Trata-se do silêncio eloquente e da compreensão, ao invés do conhecimento.

³⁹ Vives, Javier. “El Jardín Japonés, Apariencia y Realidad”, em Balaguer, Menene. *El jardín japonês*, Op. Cit., pp.129-130.

⁴⁰ Inaji, Toshiro. *The Garden as Architecture - Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*, Kodansha International, Londres, 1998, p. 34.

4. As tipologias de Jardim Japonês

A evolução do pensamento religioso, artístico e social no Japão reflecte-se no papel atribuído aos diversos elementos naturais que constituem o *Jardim Japonês*. Esse papel mudou bastante ao longo da História. Começou pela a imitação das formas externas da natureza, mas à medida que as leis da natureza se tornaram cada vez mais compreensíveis, o seu foco mudou para a imitação da essência da natureza e do seu modo de operação interna. Nos tempos que correm, já se observa a sobreposição da vontade egoísta do Homem sobre a Natureza, que não se coaduna com a essência do *Jardim Japonês*. Cada grande época da história do *Jardim Japonês* teve os seus próprios conceitos e ideias no que concerne à compreensão da forma, construção e função do jardim, dando origem a um novo e único protótipo. O desenvolvimento da linguagem formal desses protótipos estava, portanto, diretamente relacionado com a interpretação da Natureza num determinado momento, com todas as influências sociais, políticas e com as tendências religiosas e filosóficas que vigoravam. A introdução de novos protótipos de jardim ao longo dos tempos e a análise de todos eles não implica uma rejeição do protótipo anterior. Em vez disso, possibilita uma reinterpretação dinâmica e uma combinação do velho com o novo.⁴¹

Este tipo de visão histórica que é retrospectiva, holística, aditiva e abrangente, permite compreender que o *Jardim Japonês* evoluiu e sofreu alterações inevitáveis ao longo dos tempos, mas mantendo sempre a sua essência básica e primitiva de harmonia com a Natureza. Tendo em conta estas premissas históricas da evolução do jardim, torna-se profícua a sua divisão em dois grandes grupos: os que eram pensados para oferecer uma actividade dinâmica ao serem percorridos, o que instigavam o uso de todos os sentidos sensoriais; e os que eram pensados para ter uma atitude estática, os quais, despertando o sentido do olfacto, visão e audição, eram convidativos à contemplação e prática de meditação.⁴² No que diz respeito à estrutura do *Jardim Japonês*, Balaguer refere que o espaço do jardim deve ser “*un espacio vivo, un espacio del sentimiento y un paisaje que se rinde a la contemplación y a la imaginación*”⁴³. Cada elemento natural tem um significado sentido e significado próprio. Em relação a todos os outros, todos os elementos constituintes têm de estar colocados em harmonia, sobrepondo esta à ordem e à simetria.⁴⁴

⁴¹ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 27.

⁴² Vives, Javier. *Op. Cit.*, p. 179.

⁴³ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, *Op. Cit.*, p. 18.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

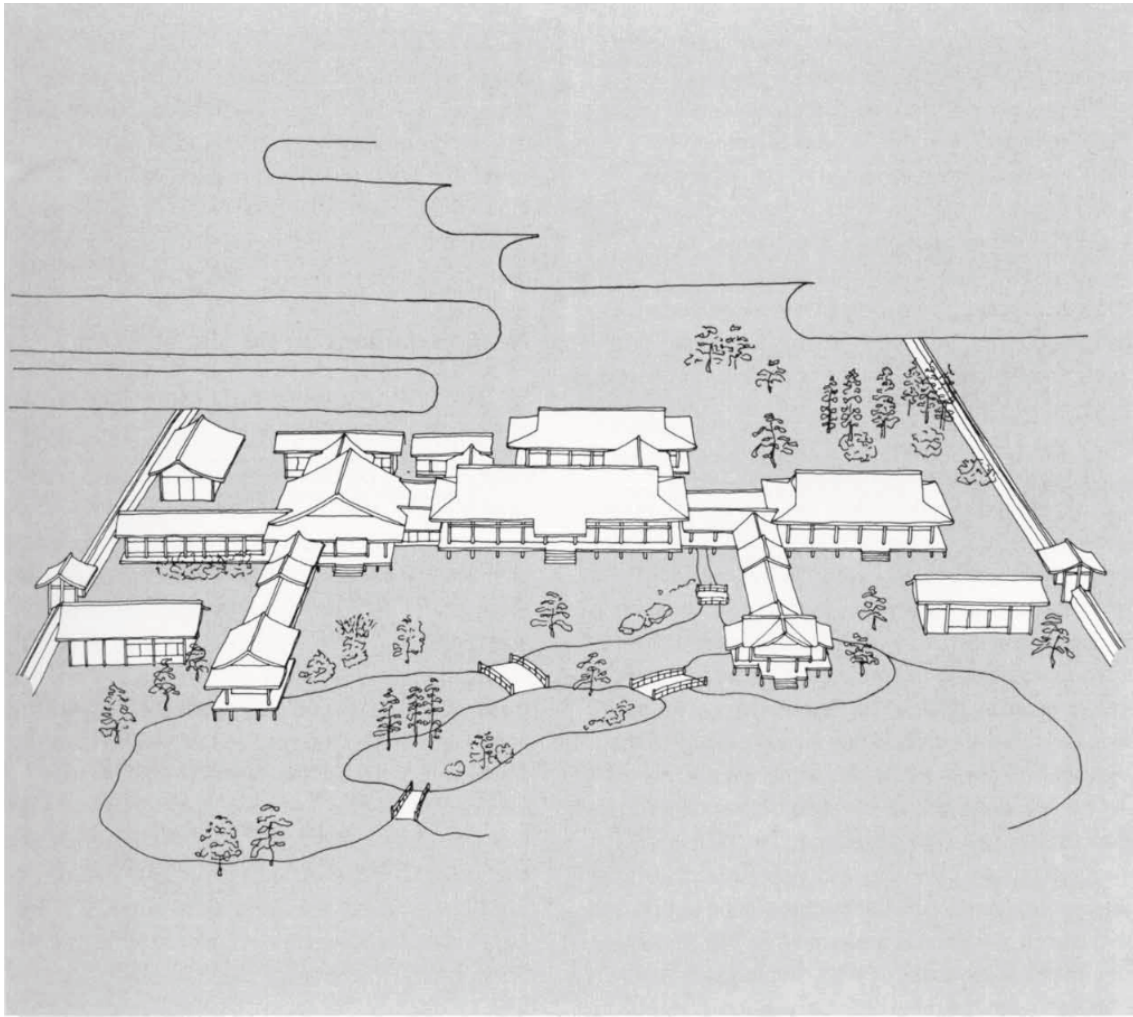


Figura 1.6: Reconstrução do Fujiwara no Tanemitsu (942-992)

4.1. Jardim Shinden-Zukuri

Como já mencionado, os Jardins Japoneses tiveram a sua origem no século VI d.C., Período *Asuka*, como resultado dos processos de interacção e aculturação por parte da civilização Chinesa. Essa influência Chinesa também se reflecte nos Períodos subsequentes: *Nara* - séc. VII até ao séc. VIII, e *Heian* - séc. VIII até ao séc. XII. Embora fosse mais conhecido como *jardim de estilo Shinden-Zukuri*, porque na sua maioria eram característicos dos palácios do Imperador e de aristocratas, existiam também como parte integrante de espaços religiosos, como por exemplo os pátios principais dos templos budistas; e, nas imediações das cidades, funcionavam como um elemento intermediário entre o ambiente urbano e a Natureza Virgem. Uma vez que os jardins tinham uma grande dimensão, para vislumbrá-los era necessário percorrê-los de barco. Normalmente eram projectados pelos próprios proprietários, de forma a serem utilizados e exibidos durante as cerimónias de estado e grandes festins, como o *kyokusui no en*, que era uma festa literária muito popular entre os nobres da corte.⁴⁵ Os jardins japoneses destes primeiros Períodos reflectiam, segundo as referências existentes, os princípios da dualidade chinesa *Yin-Yang* na sua jardinagem. Procuravam uma visão de total compreensão do cosmos, através de uma profunda consciência da relação totalizadora existente entre o Universo, o Mundo, a Natureza e o Homem, transmitindo simultaneamente uma sensação de elegância e tranquilidade⁴⁶. Neste período, por influência chinesa, uma das características arquitetónicas mais valorizadas esteticamente nos palácios, tempos e no *Jardim Japonês* era a simetria. A partir do final do Período *Heian* foi adoptado um estilo de construção mais livre e assimétrico.⁴⁷ Nitschke refere que “whether this transition reflected a respect for natural form, or simply an inborn Japanese dislike of symmetry, must remain a matter for speculation.”⁴⁸ Salienta também que esta divergência se reflectiu na organização dos edifícios: “the buildings composing the palace complex no longer stand isolated and independent, but instead flow each into the next.”⁴⁹ A adopção da assimetria como uma característica fundamenta na organização dos edifícios possibilitou a criação de múltiplos pontos de visualização do jardim.⁵⁰

⁴⁵ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 29-38.

⁴⁷ Inaji, Toshirō. *Op. Cit.*, pp. 10-11.

⁴⁸ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibidem*, p.39.

⁵⁰ Inaji, Toshirō. *Op. Cit.*, p. 13.

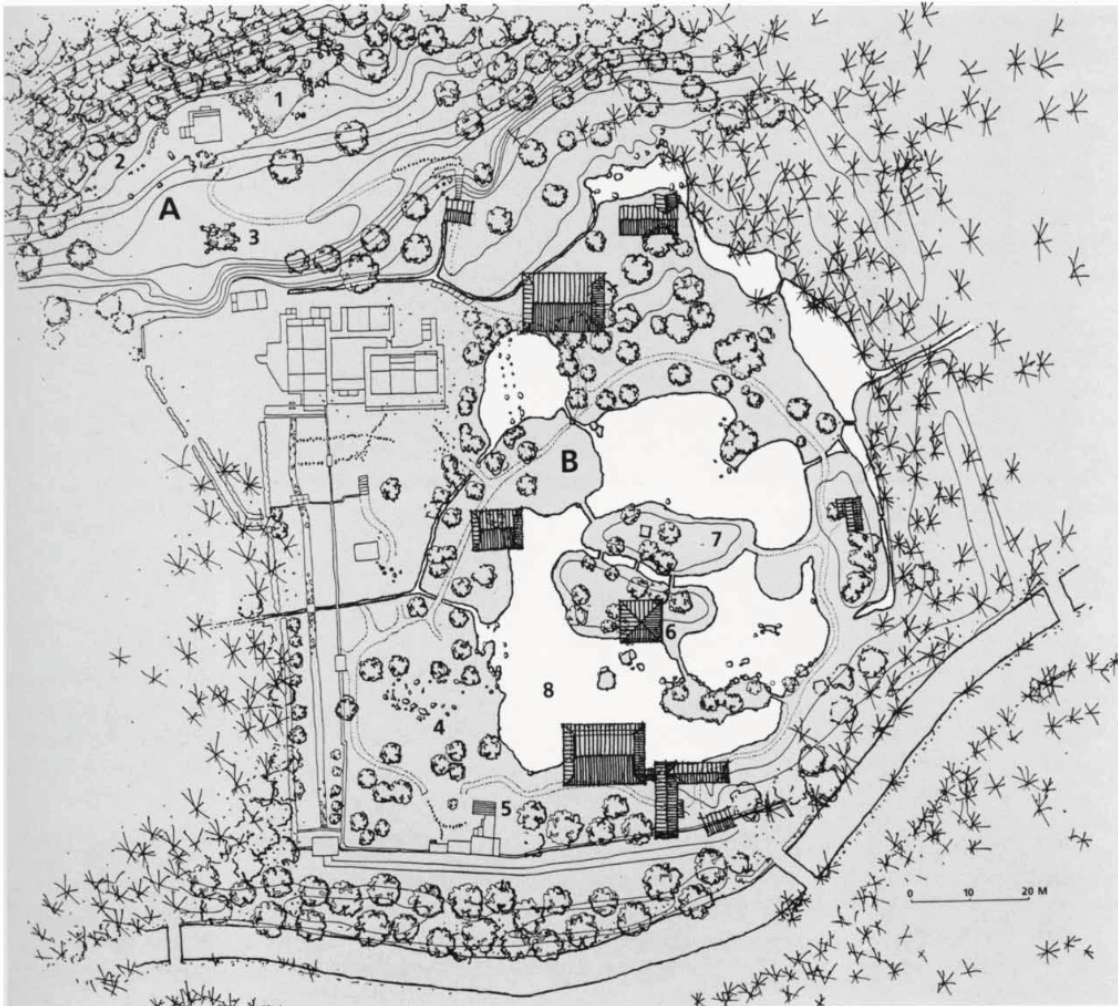


Figura 1.7: Planta do Templo Saihō-ji

A: Jardim Seco; B: Jardim inferior da lagoa;

1. Cascata de rochas; 2. Pedra de meditação *Zazen-seki*; 3. Ilha da Tartaruga; 4. Pedra de *Yogo-seki* marcada com uma corda sagrada; 5. Sala de chá; 6. Ilha do Sol de Noite; 7. Ilha do Sol da Manhã; 8. Lagoa Dourada.

4.2. A Evolução do *Jardim de estilo Shinden-Zukuri*

O período de *Kamakura* (1185-1333) é marcado por uma segunda onda de influência da cultura chinesa no Japão, e foi também um momento de transição entre o *jardim de estilo Shinden-Zukuri* e um novo protótipo de jardim.⁵¹

Embora partilhem características semelhantes, a diferença entre estes jardins de transição e o *jardim de estilo Shinden-Zukuri*, reside no facto destes novos jardins de transição estarem divididos em duas partes fisicamente distintas num mesmo lugar: o jardim superior seco e o jardim inferior do lago. Estes, para além da prazerosa função contemplativa que até então predominava, proporcionavam a prática da meditação.⁵²

Os principais elementos que constituem estes jardins são: a cascata seca de rochas, outros aglomerados de emersões líticas ou gravilha (jardim superior seco); um rio ou ribeira que desaguava no lago, colinas artificiais e ilhas, que faziam parte do jardim inferior do lago. De forma a usufruir melhor destes jardins, era necessário que estes estivessem orientados a sul.⁵³ Uma vez que nestes jardins a lagoa dá lugar ao lago, estes espaços tornam-se locais para serem contemplados e explorados somente a pé, não sendo possível percorre-los de barco como até então.⁵⁴

Como primeiro representante destes jardins de transição, surge o jardim *Saiho-ji*, também designado *Kokodera*. Este jardim também pode ser chamado Templo do Musgo, porque tinha vários tipos de líquenes, que formavam um espesso tapete, interdito pedonalmente que, desta forma, obrigava as pessoas a deslocarem-se pelo *roji* (caminho de pedras).⁵⁵

Posteriormente foram-se assomando outros jardins, entre eles o *Tenryu-ji*, o *Kinkaku-ji*, o *Ginkaki-ji* e o *Joie-ji*.⁵⁶ Para além das características dos jardins de transição anteriormente descritas, estes quatro jardins tinham a peculiaridade de serem considerados como uma pintura paisagística tridimensional.⁵⁷ Esta característica proveio da forte influência da cultura chinesa na concepção dos jardins, na qual se invocava a profundidade espacial na sua

⁵¹ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 68.

⁵² *Ibidem*, pp. 68-88.

⁵³ Inaji, Toshirō. *Op. Cit.*, pp. 13-19.

⁵⁴ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 68.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 68-73.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 76-88.

⁵⁷ Vives, Javier. *Op. Cit.*, p. 184.



Figura 1.8: Templo Saihō-ji



Figura 1.9: Templo Kinkaku-ji

composição, dividindo a paisagem por camadas sucessivas. A primeira camada encontra-se mais próxima do observador, a segunda camada encontra-se a uma média distância, e a terceira camada encontra-se num plano mais distante, na sua maioria constituída por montanha. Esta característica, chamada de “cenário emprestado” - *Shakkei* -, pretendia a criação de uma ilusão de óptica que transmitia ao observador uma sucessão e *continuidade* de camadas organizadas, que fazia com que o jardim aparentasse ser maior do que realmente era,⁵⁸ evocando um ideal estético japonês *Yugen*, que desencadeava no observador a procura da verdadeira Natureza, escondida atrás dos aspectos ilusórios do cosmos.⁵⁹

⁵⁸ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, pp. 76-77.

⁵⁹ Inaji, Toshirō. *Op. Cit.*, p. 34.



Figura 1.10: Jardim do templo Ryōan-ji, em Kyoto - Japão



Figura 1.11: Jardim do templo Daisen-in, em Kyoto - Japão

4.3. O Jardim Karesansui

Com o seu surgimento no período de *Muromachi* (1336-1573), o jardim *Karesansui* reflecte os gostos dos monges, sacerdotes do Budismo *Zen* e dos samurais. Consequentemente, não tem a intenção de ser um “jardim de prazer”, tal como o *jardim de estilo Shinden-Zukuri*, mas sim um jardim onde se invoca o *vazio*, apelando à meditação.⁶⁰ Esta finalidade denota o carácter mais rígido do jardim *Karesansui*, no qual a inexistência de água predomina e a vegetação se restringe a um pequeno espaço ocupado por líquenes em torno das pedras, que estão colocadas de forma aparentemente aleatória. É composto essencialmente por gravilha, colocada nos grandes espaços entre as rochas, que por sua vez se faz representar na vez da água. Daí o significado literal de *Karesansui* - “montanha e água seca”.⁶¹ Desta forma, o *vazio* surge como condição de possibilidade e flexibilidade, reflectidas, por exemplo, nos padrões criados pelo uso do ancinho no solo. Não obstante, a valorização do *vazio* torna-o num aspecto incontornável da estética japonesa. Este tipo de jardim lítico equipara-se a uma folha em branco, onde quem sobre ele desenha, pensa constantemente nos espaços vazios que harmoniosamente ousa criar, em busca de um equilíbrio entre o espaço ocupado pelo traço e o espaço *vazio* da folha em branco.⁶² Mediante tais aspectos é possível entender este jardim como um jardim filosófico, porque embora tenha um aspecto aparentemente mais austero e inflexível, abre-se num diálogo incomensurável com quem o contempla e nele medita, através de um código característico que o jardim recusa desvendar,⁶³ invocando consequentemente o estado de espírito *mono no aware*.⁶⁴ Shinichi Hisamatsu considera o *Jardim Japonês* uma das várias formas de arte inspiradas no *Zen* e identifica sete características comuns a todas essas formas de arte: a assimetria, a simplicidade, a austeridade, a naturalidade, o minimalismo, o mistério não óbvio e a tranquilidade.⁶⁵ Trata-se de um jardim intemporal devido à sua abstracção, que enfatiza o seu carácter como uma obra-prima do paisagismo. Como melhores exemplos deste acróstico *Jardim Japonês*, que continuam a influenciar e inspirar vários jardineiros e arquitectos da actualidade numa escala global são: o jardim de *Ryoan-ji*, o *Daisen-in* e o *Shinju-an*.⁶⁶

⁶⁰ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 68.

⁶¹ Vives, Javier. *Op. Cit.*, p.183.

⁶² *Ibidem*, pp. 181-183.

⁶³ Carvalho, Tiago. *Op. Cit.*, pp. 84-85.

⁶⁴ Gibney, Alex. *Op. Cit.*

⁶⁵ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 105.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 89-95.



Figura 1.12: Jardim da Prefeitura Municipal de Kanagawa, Japão - Kenzo Tange



Figura 1.13: Sunken Garden na Chase Manhattan Bank Plaza, em Manhattan, Estados Unidos - Isamu Noguchi

4.4. Protótipos contemporâneos

“The garden is made from a collaboration with nature. Man’s hands are hidden by time and by many effects of nature, moss and so forth, so you are hidden. I don’t want to be hidden. I want to show, therefore, I am modern. I am not a traditional Ueki-ya, tree trimmer.”

Entrevista a Isamu Noguchi (1989) ⁶⁷

Os jardins do *período Meiji* (1868-1912) mantêm as referências iniciais dos jardins de estilo *Shinden-Zukuri* e *Karesansui*. Este novo protótipo de jardim surge no século XX e é apelidado de “*Rochas Naturais Esculpidas*”. Numa época marcada por uma forte ocidentalização, este tipo de jardim é construído com materiais sintéticos, o que gera confusão, descrença e contradição quando é apelidado de “natural”. No entanto, esta definição tornou-se cada vez mais sólida já que este jardim é visto como uma projecção intelectual sobre a natureza, sendo frequentemente denominado *mind-scape*.⁶⁸

O pós Segunda Guerra Mundial fez com que o *Jardim Japonês* fosse adoptado por escultores, arquitectos e paisagistas em qualquer edifício do fórum governamental, cultural e público, como as praças. Com isto, os jardins contruídos após a *Restauração Meiji* reflectem o desejo egocêntrico do Homem de se sobrepor à Natureza, o que fez com que o jardim não seja visto como a imagem reflectida da Natureza, mas sim do artista a da sua vontade de se expressar, porque as suas criações tratavam-se de produtos da imaginação individual e não de elementos próprios da Natureza. De forma a tentar manter um equilíbrio entre a tradição e o sentido moderno,⁶⁹ estes novos protótipos de jardim mantêm os princípios estéticos, já descritos, da arte japonesa, no entanto não obedecem à forma aleatória e única da Natureza.⁷⁰

⁶⁷ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 233.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 226.

⁶⁹ Álvarez, Darío. “El Karesansui moderno: Shigemori y Noguchi”, em Balaguer, Menene. *El jardín japonês*, *Op. Cit.* p. 465.

⁷⁰ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 226.



Figura 1.14: Jardim de Água na 152 Elizabeth (Ichigoni 152) - Estados Unidos da América - Tadao Ando



Figura 1.15: Jardim no Museu de Louvre-Lens, em Lens - França - SANAA

Vários foram os artistas e arquitectos que deixaram a sua pegada através da reinterpretação do *Jardim Japonês*, tendo sempre como premissas e referências a essência histórica e simbólica dos jardins do passado, ou seja, tratou-se de uma actualização dos jardins típicos japoneses para o século XX. Tal é possível verificar em obras e criações como a praça/jardim da *Prefeitura Municipal de Kanagawa* (1958) do arquitecto Kenzo Tange (1913 – 2005), os jardins da Sede de *Yuzen Kimono Dyeing Union* (1975) de Mirei Shigemori (1896 - 1975)⁷¹. Fruto da Ocidentalização, estas reinterpretações do *Jardim Japonês* são já visíveis em projectos espalhados pelo Mundo por intermédio de escultores tais como *Isamu Noguchi*, *Esther Pizarro*, e arquitectos japoneses que actualmente realizam intervenções fora do seu país como por exemplo o caso do jardim de água confinado pela habitação em *152 Elizabeth (Ichigoni 152)* de *Tadao Ando*, localizado em Nova York, ou o jardim adjacente ao *Museu de Louvre-Lens*, em Lenz - França, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA).

*“Si la naturaleza está hecha por los dioses,
el jardín es la parte que se olvidaron de hacer.
Así que debemos ocupar el lugar de los dioses y hacer jardines.”*

Mirei Shigemori

⁷¹ Nitschke, Gunter. *Op. Cit.*, p. 229.



Figura 1.16: Museu de Arte Contemporânea, em Naoshima - Japão - Tadao Ando

5. Intemporalidade

Mediante o que foi disposto em capítulos anteriores, denota-se que o *Jardim Japonês* é provido de um sentido estético peculiar, uma vez que não se trata de uma produção artística com finalidade meramente material nem de um elemento inerte implantado na Natureza. Pelo contrário, trata-se de um local feito de “matéria viva”, dinâmica e pulsante, no qual o seu criador tem liberdade para conceber diferentes graus de planejamento, mas sempre fiel à Natureza, respeitando a sua metamorfose. Durante a observação do *Jardim Japonês*, o contemplador recebe infinitas ressonâncias de efemeridade e da existência real em relação ao eterno ciclo do tempo,⁷² que se relacionam com uma paradoxal sensação de perenidade e finitude,⁷³ pois segundo a teoria filosófica do Zen “*nada permanece y todo cambia*”.⁷⁴

“[...] Falar do Jardim Japonês equivale a falar de um tipo de paisagem criado para o homem e uma geografia expandida em que o sujeito da experiência transforma as informações fornecidas pela percepção sensorial em sentimento.”⁷⁵

O *Jardim Japonês* é um lugar privilegiado para a experimentação da introspecção, que possibilita a percepção sensorial e que, por sua vez, se objetiva em sentimento.⁷⁶ Por conseguinte, o *Jardim Japonês* traduz a Estética através das relações que existem entre os diversos elementos naturais, que se refletem em emoções. Simultaneamente, ao assomar os sentidos e envolver o sujeito no seu interior, reflete toda uma Ontologia.⁷⁷

⁷² Balaguer, Menene. “Escenarios de lo bello y lo triste”, Op. Cit., pp. 28-29.

⁷³ Carvalho, Tiago. Op. Cit., p. 77.

⁷⁴ Balaguer, Menene. “Escenarios de lo bello y lo triste”, Op. Cit., p. 29.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁷ Carvalho, Tiago. Op. Cit., p. 77.



Figura 1.17: Símbolo Enso ou círculo Zen

6. O Vazio

*“Trinta raios convergem ao vazio no centro da roda.
Através dessa não-existência
Existe a utilidade do veículo.*

*A argila é trabalhada na forma de vasos
Através da não-existência
Existe a utilidade do objecto.*

*Portas e janelas são abertas na construção da casa
Através da não-existência
Existe a utilidade da casa.*

*Assim, da existência vem o valor
E da não existência, a utilidade.”⁷⁸*

⁷⁸ Tsé, Lao. “Capítulo 11”, em Cherng, Wu Jyn (trad.). *Tao Te Ching - O Livro do Caminho e da Virtude*, p. 14. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/le000004.pdf> [Consult. 15 de Agosto de 2016].

O *Vazio* é o elemento fundamental para a construção e evolução da cultura japonesa, que tem como princípio filosófico ancestral do *Zen*. Mirei Shigemori classifica o *Vazio* como um elemento estético fulcral na construção do *Jardim Japonês*, que por sua vez está relacionado com a sua beleza (*Yohaku no bi*).⁷⁹ No entanto, para Balaguer, esta beleza do *Jardim* surge da junção do *Vazio* com o Silêncio que ele manifesta.⁸⁰ Quando o observador experimenta o *Vazio* e o silêncio envolventes, é privilegiado com a contemplação do movimento no seu estado mais puro e genuíno. Este movimento, por sua vez, concede ao *Vazio* a possibilidade de expressar todo o seu esplendor. Desta forma surge um efêmero ciclo, que simboliza a perfeita simbiose que existe entre o Ser, a Natureza e o Lugar, e que culmina na metamorfose experimentada e vivenciada a cada momento pelo observador.⁸¹ Isto faz com que quem contempla o *Vazio*, experimente dimensões mentais ilimitadas, permitindo que o pensamento seja transportado para o infinito, o que faz com que no extremo limite da contemplação se torne possível ouvir, como som de fundo, a Natureza enquanto se percorre estas distancias mentais cósmicas.⁸² O *Enso* ou círculo *Zen* é a representação mais simples da experiência do *Vazio* que, ao mesmo tempo, engloba o Universo com uma linha continua. Desta forma, este é o símbolo mais profundo do *Zen* e reflete essa experiência transformadora - perfeitamente vazia, mas completamente cheia, pois é a revelação de algo ciclicamente eterno.

Segundo Miraj Ahmed e Martin Jameson, na filosofia ocidental, o *Vazio* é muitas vezes visto como algo negativo, no sentido literal da palavra. O *Vazio* em vez de ser nada, devido à sua alteridade singular, é rico em imaginação e possibilidade. Para além de ser um espaço que pode ser íntimo ou sublime, é um espaço sem forma que permite que as coisas permaneçam ou se movam, assim como o espaço entre elas ou o oco contido nele. O *Vazio* sugere ausência e presença e é um processo que envolve a negação e remete para o Nada, zero, obtendo-se assim o desejo de um retorno às qualidades essenciais e a um estado primário.⁸³ No entanto, para Nuno Crespo, o *Vazio* é diferente do *Nada*, enquanto possibilidade de desenvolvimento

⁷⁹ Nitschke, Gunter. *Op Cit.*, p. 105.

⁸⁰ Balaguer, Menene. “Escenarios de lo bello y lo triste: el jardín japonês y el sentimiento paisaje”, *Op. Cit.*, p. 39.

⁸¹ *Ibidem*, p.44.

⁸² Co, Francesco dal. *Tadao Ando - As Obras, os Textos, a Crítica*, Dinalivro, Lisboa, 2001, pp. 447-448.

⁸³ Ahmed, Miraj e Martin Jameson, *The Void*, p.1.

Disponível em: https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/Briefs2011/int13_Brief2011-12.pdf.
[Consult. 15 de Dezembro de 2016].

de organização espacial e que permite a realização de actividades que podem ser “caracterizadas por mudanças intensas, rápidas e paradigmáticas.”⁸⁴

Todavia como principio fundamental do Taoismo, do *Vazio* surge a função e a possibilidade da criação ou adaptação de espaços,⁸⁵ que oferece uma ampla panóplia de possibilidades humanas, temporais e sensíveis,⁸⁶ o que lhe dá um valor de uso além do emblemático ou mínimo, pois é elemento poderoso e essencial de criação e sensação.

⁸⁴ Crespo, Nuno. “Praticar o Vazio”, em Crespo, Nuno. *Voids*, Athena, Lisboa, 2011, p.15.

⁸⁵ Jular, Jorge. Op. Cit., p. 2.

⁸⁶ Crespo, Nuno. Op. Cit., p.16.



Figura 2.1: *Posição*

Parte II - *Posição*

*“Dizem que o Japão foi feito por uma espada.
Dizem que os antigos Deuses mergulharam uma lâmina de coral no oceano,
e que ao retirarem, quatro gotas perfeitas caíram de volta no mar,
e essas gotas tornaram-se as ilhas do Japão.”⁸⁷*

⁸⁷ Zwick, Edward. Op. Cit.



Figura 2.2: Localização do Japão

1. Japão

1.1. Enquadramento histórico-sócio-geográfico

Localizado no Este do continente asiático, o Japão é composto por quatro ilhas principais - *Hokkaido, Honshu, Shikoku e Kyushu*, em conjunto com mais 7000 pequenas ilhas. Tratando-se de um país insular, o Japão tem uma identidade paradoxal porque, apesar deste ser resultante do isolamento, também sofreu influência do vizinho continente asiático. Esta proximidade possibilitou um intercâmbio cultural com a China no século VI, que proporcionou um valioso empréstimo cultural ao Japão. Com o decorrer do tempo, estas ideias estrangeiras foram alteradas para seguir práticas de culturas locais.⁸⁸

Actualmente, o Japão é conhecido por ter um enorme peso na economia global, o que o torna na segunda superpotência mundial. Este é o resultado da combinação de uma estabilidade social notável com uma riqueza sem precedentes, fruto do seu produto industrial, que está disperso pelo mundo inteiro nas mais diversas áreas, que vão desde os Animes (desenhos animados) e Mangas (banda desenhada), passando pela alimentação, sector automóvel, artes marciais, e arquitectura, o que faz com que o Japão esteja na vanguarda da modernidade do mundo moderno. Mas, no entanto, o Japão ainda é visto como um enigma por desvendar.⁸⁹

1.2. A difusão da identidade e cultura japonesa

Apesar do contacto com a civilização Chinesa ter sido fulcral para o desenvolvimento da civilização Japonesa, teve que existir uma quebra de ideais e de contacto com esse país para que o Japão desenvolvesse uma identidade cultural própria, diferenciando-se das demais. Já com a civilização estabelecida, ocorreu uma pré-ocidentalização no ano de 1542, no sul da ilha de *Tanegashima*, com a chegada de um grupo de marinheiros portugueses, que introduziram as armas de fogo na terra em que predominava o uso da espada samurai (*katana*) para a luta.⁹⁰ A venda de objetos europeus populares como os óculos e relógios, aliada à proclamação do Cristianismo, refletiram a grande influência europeia no Japão. Através de canhões comprados na Europa, deu-se a vitória do *Xogunato Tokugawa* (ditadura

⁸⁸ Andreessen, Curtis. *A short History of Japan - From Samurai to Sony*, Canberra, Allen & Unwin, 2002, pp.16-17.

⁸⁹ Goto-Jones, Christopher. *Modern Japan - A Very Short Introduction*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2009, pp. 1-2.

⁹⁰ Huffman, James. *Modern Japan - A History in Documents*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2004, p. 11.

feudal japonesa), que permitiu a reunificação do Japão, que até então se encontrava dividido numa guerra civil. Este contacto inicial entre o Ocidente e Oriente não durou muito mais e, posteriormente, foi decretado o fechamento fronteiriço do Japão a embarcações estrangeiras, permanecendo assim durante quase dois séculos,⁹¹ até à assinatura do *Tratado de Kanagawa* em 1854, ainda durante o regime *Tokugawa*, que permitiu a entrada das embarcações americanas.⁹² A assinatura deste tratado dá-se devido à chegada (interpretada como entrada forçada), de quatro embarcações negras com centenas de canhões à baía de *Edo* (atualmente conhecida como a baía de Tóquio), oriundas dos Estados Unidos, em 1853. O governo japonês concluiu que se encontrava numa situação ténue e temia pela segurança do país, devido a potenciais invasões por forças externas. Como estas já eram eminentes e sérias, o governo viu-se na obrigação de alterar o regime governativo. Primeiramente permitiu a entrada de um número restrito de ocidentais no Japão. Ao longo do tempo esse número foi aumentado, passando para centenas e depois para milhares. Com esta alteração do regime governativo, em 1858 dá-se a assinatura de um acordo comercial entre o Japão e os Estados Unidos, que por sua vez levou o Japão para a arena do comércio mundial.⁹³

Durante esta época, a abertura das fronteiras japonesas ao resto mundo permitiu a exportação da cultura japonesa, que culminou no ano de 1862, com a sua ida à *Exposição Universal de Londres*. Esta viagem tornou-se um marco importante para o mundo, pois “levantou o véu” da cultura japonesa (com o seu artesanato e as suas estampas *Ukiyo-e*) fazendo com que esta ganhasse um grande destaque e visibilidade universais. Passados cinco anos, a *Exposição Universal de Paris* permitiu uma expansão das importações de produtos de consumo japoneses, como é o caso do chá, enquanto que na direcção oposta, o Japão começava a receber as tendências do mundo ocidental, com alguma reserva. Este entusiasmo inusitado pela divulgação da cultura japonesa em grande escala, tornou a sua sociedade multicultural e com grande difusão pelo mundo inteiro, conseguindo mesmo superar qualquer outra cultura oriental, transformando o Japão, depois dos Estados Unidos da América, no país que mais exportou a sua cultura, chegando assim até nós todos os conhecimentos que dela temos.⁹⁴ Com o decorrer da década já se verificava o início do declínio da identidade cultural japonesa devido a esta Ocidentalização. Os japoneses estavam impacientes por ganhar dinheiro com os estrangeiros, o que levou à lotação dos portos de *Nagasaki*, *Kobe*, *Hakodate* e *Yokohama* com espaços e estabelecimentos de domínio ocidental.⁹⁵ Todos estes

⁹¹ Huffman, James. *Op. Cit.*, pp. 20-21.

⁹² *Ibidem*, p. 50.

⁹³ *Ibidem*, 57-58.

⁹⁴ Balaguer, Menene. “Esto no es un jardín”, *Op. Cit.*, p.16.

⁹⁵ Huffman, James. *Op. Cit.*, pp. 57-58.

acontecimentos, incluindo a abertura dos portos aos estrangeiros, geraram um certo reboiço em alguns clãs samurais, que tinham uma visão conservadora e lutavam pela preservação do espírito *japonês*. Mediante tal aparato, estes samurais, aliados aos comerciantes e fazendeiros, derrubaram o *Xogunato Tokugawa*, irradiando-o do poder. Esta revolução ficou conhecida como por *Revolução Meiji*, que posteriormente, deu lugar a um novo Período com o mesmo nome, que decorreu entre 1868 e 1912.⁹⁶ Durante o Período Meiji, o governo do Japão foi alterado. O autoritarismo feudal foi substituído por uma democracia institucional, a qual preconizava uma separação de poderes, mas com um enfoque mais centralizado.⁹⁷ Como o Imperador era jovem e imaturo (tinha dezasseis anos), foi orientado a tomar decisões sobre o país por um Conselho de Estado, formado pela burocracia e jovens samurais, que passaram a ter um poder considerável na formação do novo Japão.⁹⁸ O Imperador instala-se no Palácio Imperial, localizado na cidade de *Edo*, que é rebatizada como *Tóquio* (no seu sentido literal significa *Capital Oriental*).⁹⁹

O Período *Meiji* foi considerado um dos mais tumultuosos de toda a história do Japão, porque ficou marcado por mudanças drásticas. Estas mudanças transformaram o Japão. Através da busca desmedida pelo progresso, sentiu a necessidade de recuperar o atraso tecnológico comparativamente ao Ocidente, o que o tornou subsequentemente num dos países mais poderosos do mundo. As classes sociais foram suprimidas, o que fez com que os samurais perdessem as suas regalias, ficando também impossibilitados de usarem as suas espadas (*katanas*). Isto foi visto como uma traição do governo Meiji, pois alguns acreditavam que, ao ajudar o Imperador a chegar ao poder, seria recolocado um governo baseado na classe guerreira. Ao ser denotado este tumulto interno no governo, as forças leais do Imperador levaram à extinção da indomesticável classe guerreira. Alguns samurais, como forma de manter a honra e dignidade, cometeram o *seppuku* (ritual de suicídio reservado à classe Samurai), enquanto outros se integraram na sociedade como comerciantes, industriais e forças armadas, mantendo assim viva a antiga essência guerreira japonesa.¹⁰⁰

Enquanto estas divergências do fórum político-governativas ocorriam, verificava-se uma Ocidentalização intensa e desorganizada no quotidiano do povo nipónico. Esta contínua onda

⁹⁶ Andreessen, Curtis. *Op. Cit.*, pp. 71-77.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 78-82.

⁹⁸ Henshall, Kenneth. *History of Japan - From Stone Age to Superpower*, Nova Iorque, St. Martin's Press, 2004, pp. 70-72.

⁹⁹ Goto-Jones, Christopher. *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁰⁰ Henshall, Kenneth G. *Op. Cit.*, pp.75-81.



Figura 2.3: Estilo Ocidental no Japão

de influência ocidental ocorreu nas mais diversificadas áreas. O calendário gregoriano foi adotado no lugar do antigo lunar; a Arte dividiu-se em artes plásticas e artes aplicadas; o vestuário e corte de cabelo tornaram-se moda entre os vanguardistas, sendo mais tarde obrigatórios para funcionários públicos. Os meios de comunicação também evoluíram, com a implementação do telégrafo e do jornal moderno, que demonstrou o alto grau de instrução da nação japonesa. Estas mudanças tinham como base o modelo Americano.¹⁰¹ No entanto, a maior progressão ocorreu nos transportes, com o início da construção da rede férrea, que reafirmou uma maior consolidação do Japão. A construção desta permitiu que a movimentação de pessoas e bens fosse mais fácil, rápida e segura, o que se revelou no aumento demográfico e na expansão urbana que, por sua vez, trouxe novos modelos de urbanização, criando pequenas cidades em torno das estações de comboio.

A criação da primeira Universidade Moderna do Japão em 1977, localizada em Tóquio, empregou professores estrangeiros das mais diversas áreas de ensino. Não satisfeitos somente com as aulas lecionadas por professores estrangeiros, os estudantes japoneses descolaram-se para os Estados Unidos e Europa para estudarem em universidades relacionadas com a Ciência e Tecnologia.¹⁰² Com o passar do tempo, estes estudantes regressaram ao Japão, manifestando os seus pensamentos, impressões, e espalhando, desta forma, o conhecimento que tinham adquirido. Assim, começaram a criar as primeiras indústrias, como é o caso da *Tokyo Shibaura Electric Company* (actual *Toshiba*), a *NEC (Nippon Electric Company)* e a *Mitsubishi Group* (fundada por *Yataro Iwasaki*, um ex-baixo-classificado samurai do clã Tosa), que se tornaram importantes no início do desenvolvimento industrial e tecnológico do Japão, tornando-o numa grande potência mundial.¹⁰³

¹⁰¹ Andreessen, Curtis. *Op. Cit.*, pp.80-84.

¹⁰² Henshall, Kenneth G. *Op. Cit.*, 81-85.

¹⁰³ Andreessen, Curtis. *Op. Cit.*, pp. 84-91.



Figura 2.4: Localização de Tóquio

2. Tóquio

2.1. Planeamento Urbano

Em 1872 teve início o desenvolvimento urbano de Tóquio. Após o *Grande Incêndio de Ginza* (em 1923), o governo *Meiji*, sob influência ocidental, manda construir uma cidade à prova de fogo com tijolos de estilo ocidental. O bairro de *Ginza* foi o primeiro a ser reconstruído. Em 1888 é estabelecida a primeira legislação de planeamento das cidades japonesas - *Tokyo Town Planning Ordinance*. A implementação desta legislação, o Parque de *Hibiya*, Parque de *Ueno* e a estrada que corre ao longo do fosso do Palácio Imperial fazem parte do projeto de desenvolvimento de cidade.

Em 1919, é estipulada a *City Planning Act*, em substituição da legislação que até então predominava. Após o desastre do *Grande Sismo de Kantō*, em 1923, surge a necessidade da reconstrução de Tóquio, que possibilitou o reajustamento do uso do solo em larga escala. Desta forma, uma parte significativa da área afectada foi destinada, através do planeamento urbano, para a implementação de meios de transporte ferroviários, em 1927. Numa fase primária foi feita a ligação entre o bairro de *Asakusa* e *Ueno*, e após este, sucedeu-se a ligação entre *Ueno* e *Shimbashi* em 1934, e posteriormente entre *Shimbashi* e *Shibuya* em 1939. Embora houvesse interesse na continuação deste tipo de trabalhos, estes foram interrompidos devido à intensificação da *Guerra do Pacífico*.

Com o país em ruínas, o período pós-guerra foi um marco no crescimento do Japão e em especial da cidade de Tóquio. O governo promulgou o *Special City Planning Law* para a reconstrução das cicatrizes criadas pela Guerra.¹⁰⁴ Até ao início da década de 1960, o Japão ainda era uma país muito rural, mas o *BabyBoom*, associado à expansão das vias de comunicação facilitou o êxodo rural, levando os japoneses a procurem melhores condições de vida nas pequenas cidades provinciais.¹⁰⁵ Consequentemente, a economia japonesa começou a crescer, resultado do crescimento populacional em conjunto com a intensificação da indústria na área metropolitana. Contudo, este acentuado crescimento populacional causado pela

¹⁰⁴ Bureau of Urban Development Tokyo Metropolitan Government, *Transition of Tokyo's Urban Planning*, 2003, p.1. Disponível em: <http://www.toshiseibi.metro.tokyo.jp/eng/> [Consult. 3 de Outubro de 2016].

¹⁰⁵ Okata, Junichiro e Akito Murayama. *Tokyo's Urban Growth, Urban Form and Sustainability*, 2011, p.18. Disponível em: <http://www.thecandlelightclub.com/Sakura%20in%20Old%20Tokyo/9784431992660-c1.pdf> [Consult. 15 de Dezembro de 2016].

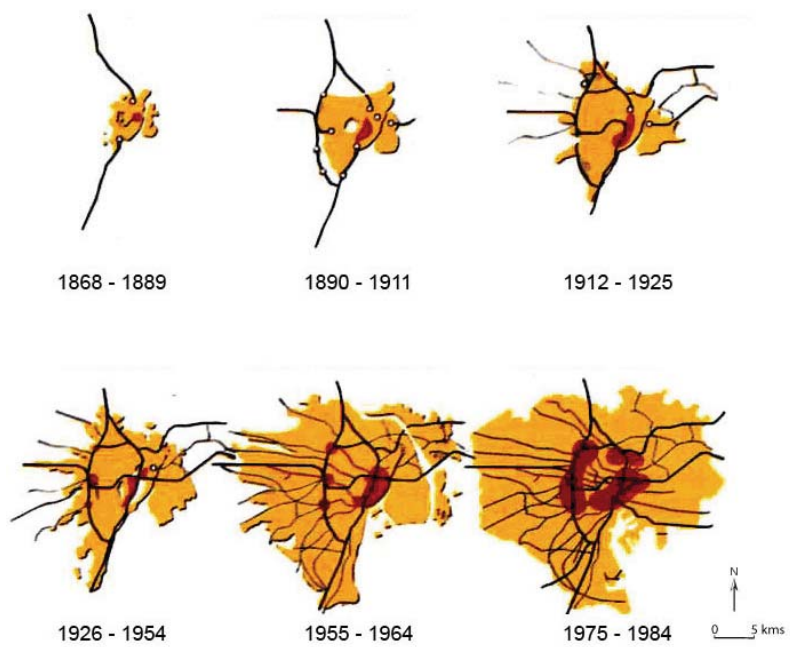


Figura 2.5: Expansão de Tóquio

migração, originou o aumento de 13,28 milhões para 18,86 milhões de habitantes¹⁰⁶, culminando no caos relativamente ao uso e organização do território dentro e fora da cidade, bem como nas áreas urbanas circundantes. Esta acentuada expansão da metrópole despertou a consciência para certos problemas urbanos, tais como as dificuldades de deslocação e mobilidade dos cidadãos, a escassez de habitações e a poluição na cidade de Tóquio.¹⁰⁷

Uma vez que a *Capital Construction Law* muito dificilmente resolvia a problemática da forte expansão das áreas urbanas para os subúrbios, dá-se, em 1956, a instituição da *National Capital Region Development Act*, que pretendia o desenvolvimento não só de Tóquio, como também de toda a envolvente da metrópole (como é o caso de *Kanto*), de forma de assegurar uma boa qualidade do crescimento urbano em toda a região. Após esta fase, ocorreu a implementação do *Tokyo Metropolitan Government* (TMG), que originou uma revisão integral dos planos urbanos: parques e espaços verdes, em 1957; autoestradas, em 1959 e os caminhos de ferro, em 1962.¹⁰⁸

“I feel however, that we architects have a special duty and mission... (to contribute) to the socio-cultural development of architecture and urban planning.” Kenzo Tange¹⁰⁹

Em 1959, um grupo de arquitectos, inspirados pelo problema do afluxo urbano, pretendiam repensar a forma de organização e planeamento da cidade de Tóquio, que era densamente habitada. Apoiado em conceitos de renovação e substituição de elementos, adaptabilidade e flexibilidade mediante as necessidades, o *Metabolismo* evocava a herança religioso-filosófica japonesa, que induzia a efemeridade cíclica das coisas para uma metamorfose constante. Este conceito de cidade de grande escala, englobava estruturas flexíveis e extensíveis que acompanhavam o crescimento populacional.¹¹⁰ Exemplos destas propostas foram: *Tokyo Bay Plan* (1960) de Kenzo Tange (n. 1913 - f. 2005), onde se pretendia a construção de uma grelha onde se adicionariam cápsulas intercambiáveis de unidades domésticas; *The City in the Air* (1960/61) de Arata Isozaki (n. 1931), onde se intencionava a criação uma mega-estrutura que evocava a transitoriedade cíclica das coisas, da vida e de várias culturas que se elevam, se

¹⁰⁶ Schalk, Meike. *The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience*, Estocolmo, 2014, p. 282. Disponível em: www.mdpi.com/2076-0752/3/2/279/pdf [Consult. 7 de Dezembro de 2016].

¹⁰⁷ Bureau of Urban Development Tokyo Metropolitan Government, *Op. Cit.*, pp. 2-3.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 1-2.

¹⁰⁹ *A plan for Tokyo 1960* / Kenzo Tange ArchEyes, 2016 [online].

Disponível em: <http://archeyes.com/plan-tokyo-1960-kenzo-tange/> [Consult. 10 de Dezembro de 2016].

¹¹⁰ Schalk, Meike. *Op. Cit.*, pp. 284-285.

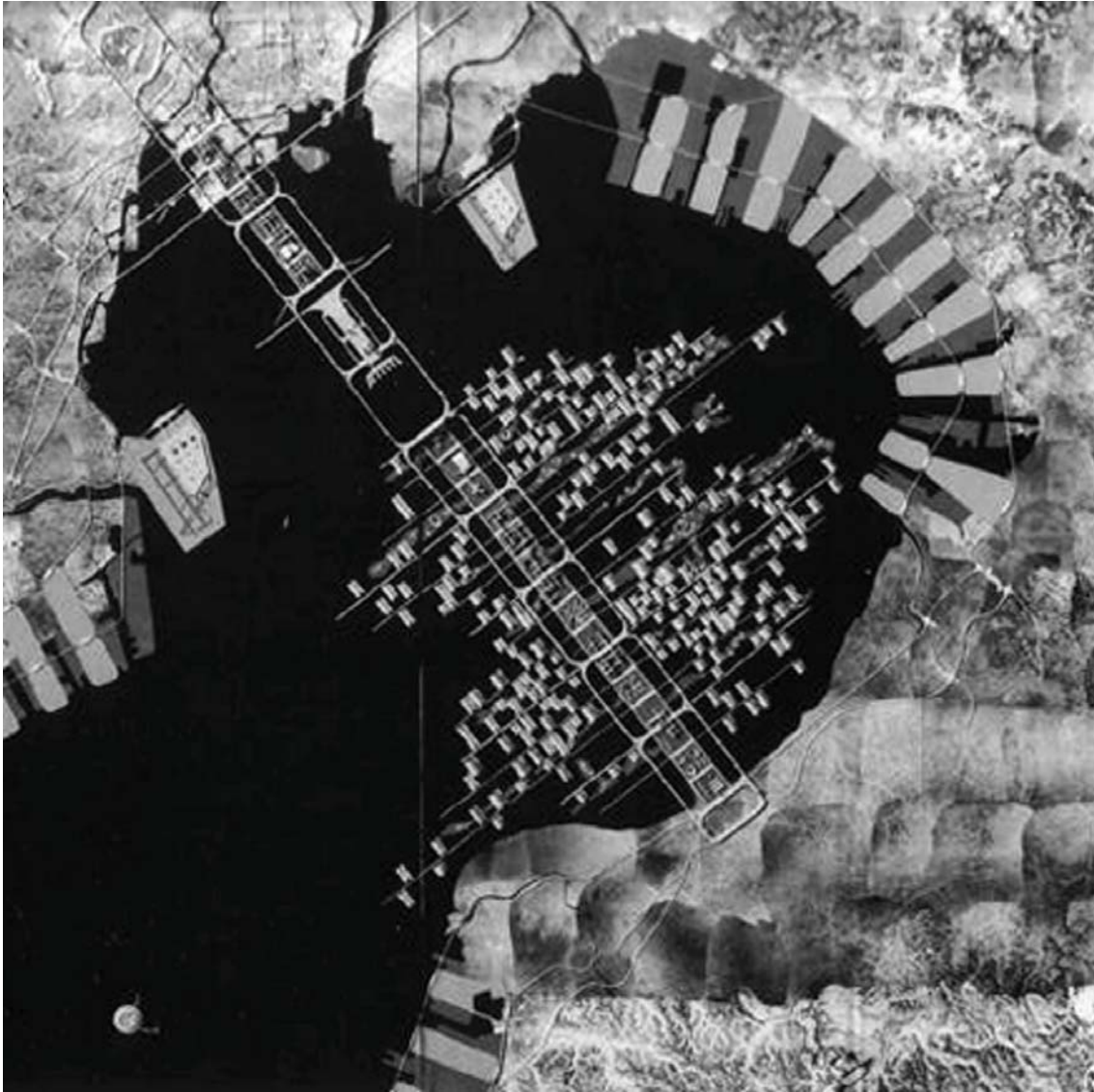


Figura 2.6: Plano para a Baía de Tóquio de Kenzo Tange

sobrepõem e declinam e a *Capsule Tower* (1972) de Kisho Kurokawa (n. 1934 - f. 2007) que ainda hoje existe.¹¹¹

Em 1963, uma revisão parcial da *Building Standards Act* visava uma melhor estruturação das áreas urbanas através da padronização dos planos de uso do solo, de forma a corrigir o desequilíbrio entre a população excessivamente concentrada e as instalações urbanas. Esta revisão deu origem à criação de novas vias de acesso e fermentou a construção em altura em Tóquio, que começou a ganhar força na década seguinte. Consequentemente, Tóquio recebeu uma nova *skyline*,¹¹² resultando num processo aleatório de edifícios que apareciam e desapareciam.¹¹³

Entre 1975 e 1985, verificou-se uma redução no movimento da população das áreas rurais para a cidade devido à estabilidade da economia japonesa.¹¹⁴ No decorrer da década seguinte, denota-se uma redução da população residente em Tóquio devido ao aumento significativo do valor do metro quadrado e à desvalorização da moeda japonesa, criando assim a "economia de bolha". No entanto esta economia vem-se recuperando desde 1997, com a activação de vários empreendimentos imobiliários, que vão desde as torres residenciais a pequenas moradias unifamiliares até três andares.¹¹⁵

Estes altos e baixos, reflectiram-se no rápido crescimento urbano, assente num sistema de planeamento inconstante, que fez com que Tóquio se tornasse num mosaico composto por vários tipos de espaços urbanos. Este facto levanta diversos problemas de planeamento urbanístico, tais como: vários tipos habitacionais, presença de zonas industriais no centro da cidade, dificuldade na preservação das áreas históricas, conflitos de vizinhança resultante da falta de normalização de construção e planeamento,¹¹⁶ menor relação com a Natureza e o exterior,¹¹⁷ entre outros.

¹¹¹ Schalk, Meike. *Op. Cit.* pp. 287-292

¹¹² Bureau of Urban Development Tokyo Metropolitan Government, *Op. Cit.*, p. 3

¹¹³ Mostafavi, Mohsen. "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa", em Cecilia, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 155 - SANAA 2008-2011*, El Croquis Editorial, Madrid, 2011, p. 10.

¹¹⁴ Bureau of Urban Development Tokyo Metropolitan Government, *Op. Cit.*, p. 20

¹¹⁵ Okata, Junichiro. e Akito Murayama. *Op. Cit.*, pp. 24-26.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹¹⁷ Cortés, Juan. "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa", em Cecilia, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 139*, SANAA 2004-2008. El Croquis Editorial, *Op. Cit.*, pp.20-21.



Figura 2.7: Rua de Tóquio

Para Toyo Ito, Tóquio é uma cidade sem limites definidos, onde as pessoas são “sugadas” para “*un espacio ficticio e imaginario, que está formado como un 'collage' de fragmentos y que coexiste con el espacio real*”, favorável ao desenvolvimento de uma vida aparente e fingida, onde a informação e a publicidade invadem todas as ruas e todas as casas.¹¹⁸ Ryūe Nishizawa refere que Tóquio é uma cidade construída de forma mais prática, onde cada edifício é totalmente independente daqueles que se encontram na sua envolvente,¹¹⁹ o que torna a paisagem de Tóquio demasiado sobrecarregada e desagradável; consequentemente, este arquitecto refere que, no sentido de combater estas problemáticas e de forma a melhorar o aspecto da cidade, é necessário intervir de forma mais simples e limpa.¹²⁰

¹¹⁸ Cortés, Juan. “Más allá del Movimiento Moderno, Más allá de Sendai”, em Cecilia, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 123*, Op. Cit., p.16.

¹¹⁹ Mostafavi, Mohsen. Op. Cit., p. 9-10.

¹²⁰ Moreno, Cristina, Efrén Grinda. “Campos de Juego Líquidos” em Cecilia, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 121/122*, Op. Cit., p. 12.



Figura 3.1: Forma

Parte III - *Forma*

1. *A Architectura pode ser abordada de várias maneiras, mas uma vez que a Architectura é uma componente essencial da cidade, a responsabilidade principal dos Architectos é em relação à cidade.*

2. *Um lote numa colina impõe uma abordagem de tipo inclusivo, que tenha em vista a criação de um “Vazio” tridimensional, um yohaku.*

3. *O céu emoldurado gera luz e sombras, induz a que nos interroguemos acerca do significado da Natureza, ajuda a compreender os elementos compositivos do espaço. O lugar transformado torna-se uma representação tridimensional do terreno.*

4. *A Architectura Japonesa desenvolveu-se a partir da fusão entre artificial e natural, independentemente da natureza ou da topografia. O crescimento urbano impede a Architectura de procurar ajuda na natureza, mas a Architectura sozinha não pode criar um ambiente que se revele plenamente satisfatório.*

5. *No interior de uma determinada área, a Architectura esforça-se para dominar o Vazio, mas ao mesmo tempo o Vazio domina a Architectura. Um edifício deve possuir autonomia e carácter, mas a mesma coisa vale também para o Vazio.¹²¹*

¹²¹ Ando, Tadao. “Mutual Independence, Mutual Interpretation”, 1986, em citado por Co, Francesco dal. *Op. Cit.*, p. 452.



Figura 3.2: Mediateca de Sendai

Figura 3.3: Christian Dior
Omotesando

Figura 3.4: Museu de Arte
Contemporânea do Século XXI

1. Casos de Estudo

Mediateca de Sendai	Christian Dior Omotesando	Museu de Arte Contemporânea do Século XXI
Arquitecto(s) Toyo Ito	Arquitecto(s) SANAA	Arquitecto(s) SANAA
Local Sendai, Japão	Local Tóquio, Japão	Local Kanazawa, Japão
Ano 2000	Ano 2003	Ano 2004



Figura 3.5: Fotografia de Contextualização

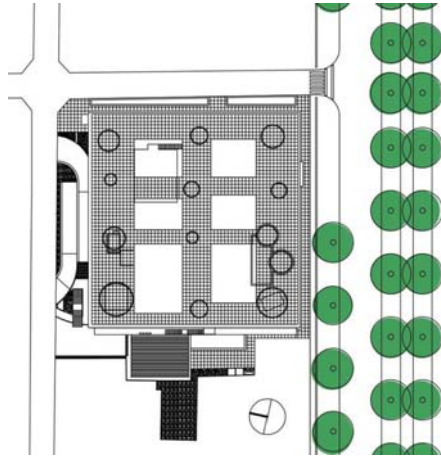


Figura 3.6: Planta de Implantação

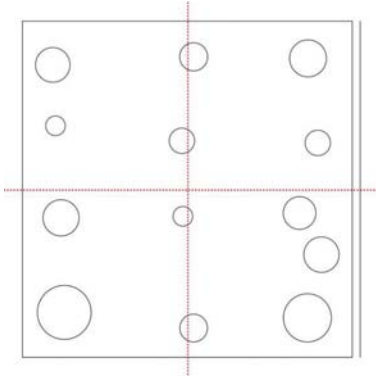


Figura 3.7: Diagrama de Eixos

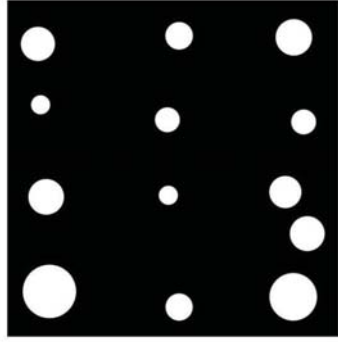


Figura 3.8: Diagrama Negativo

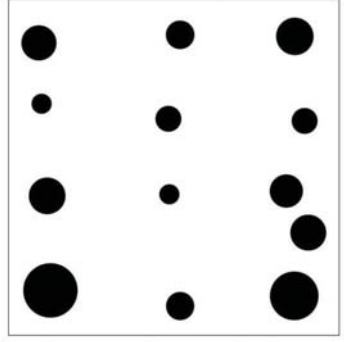


Figura 3.9: Diagrama Positivo



Figura 3.10: Vórtice Estrutural

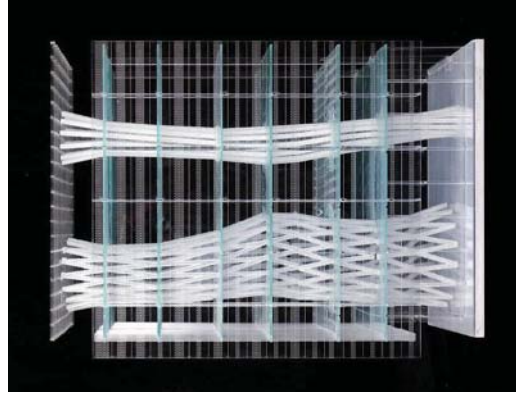


Figura 3.11: Maquete do Vórtice Estrutural

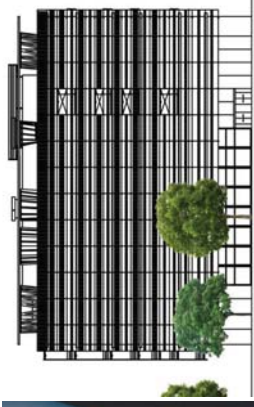


Figura 3.12: Fachada Principal

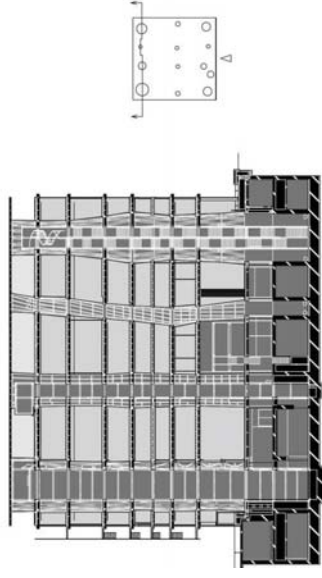


Figura 3.13: Corte 1

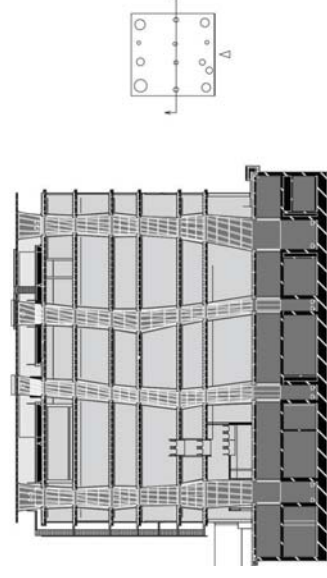


Figura 3.14: Corte 2

1.1. Mediateca de Sendai

A intenção programática deste edifício consistiu, desde o início, em desfazer os paradigmas correntes dos museus de arte e das bibliotecas. Resultante da simbiose programática de ambos os programas, assim surge a Mediateca. Neste edifício pretendia-se a implementação de espaços lúdicos com uma biblioteca, um centro de serviços para pessoas com problemas audiovisuais, um centro visual de imagem e uma galeria de arte.

Com a realização deste edifício, Toyo Ito consolidou a sua abordagem arquitectónica, após o final da economia de Bolha¹²² que decorreu durante a década de 90. De forma a explorar as qualidades da antiga tradição japonesa, denota-se que a Mediateca de Sendai foi uma das pioneiras a salientar o aspecto da leveza arquitectónica, vincando assim a sua relação com a Natureza e/ou a envolvente.

Do exterior denota-se que o edifício aparenta flutuar, devido aos treze vórtices estruturais que foram inspirados pelos movimentos das correntes oceânicas. Independentes da fachada e variáveis em diâmetro em cada piso, estes vórtices permitem criar pisos amplos, proporcionando assim diferentes experiências e atmosferas aos utilizadores da Mediateca. É de salientar que os vórtices estruturais, para além de servirem de estrutura do edifício, também servem como núcleos por onde perfuram as comunicações verticais (elevadores e escadas), poços de luz e *courretes* para as redes e instalações.

A criação de plantas amplas e vazias evoca as qualidades sensoriais do tradicional *Jardim Japonês*, através de vários itens colocados na sua superfície. Isto possibilitou a implementação de um programa mutável, suscetível a qualquer ampliação ou acomodação de um outro programa no futuro. Desta forma, são evocados princípios tradicionais como a efemeridade e transitoriedade de alguns elementos físicos, permitindo assim uma flexibilidade e fluidez espacial.

A transparência é um outro aspeto que também se destaca neste projecto. Através da pele de vidro permite uma forte e grande relação do interior com o exterior, permitindo demonstrar as eternas mudanças que decorrem ao longo das estações.

A conjugação de todos estes elementos faz com que a Mediateca de Sendai se tornasse num edifício revolucionário na sua engenharia e interessante na estética, reflexo um sistema complexo de atividades e sistemas de informação, manifestado num projeto poético.

¹²² Parte II - Capítulo 2.1 (ver p. 57)



Figura 3.15: Fotografia de Contextualização

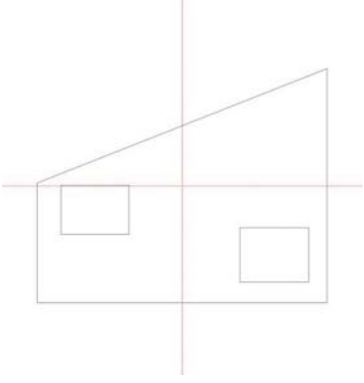


Figura 3.17: Diagrama de Eixos



Figura 3.18: Diagrama Negativo

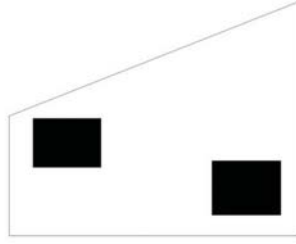


Figura 3.19: Diagrama Positivo

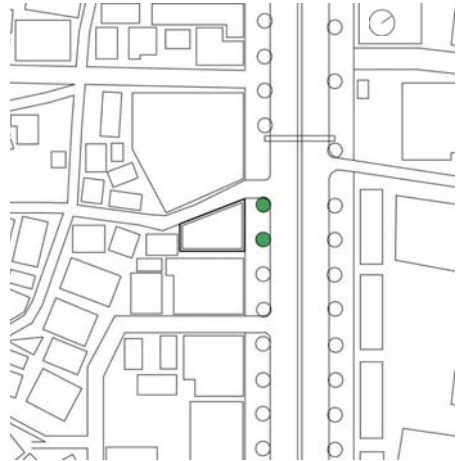


Figura 3.16: Planta de Implantação



Figura 3.20: Fotografia da rua Omotesando



Figura 3.22: Alçado da rua Omotesando



Figura 3.21: Fotografia da rua secundária

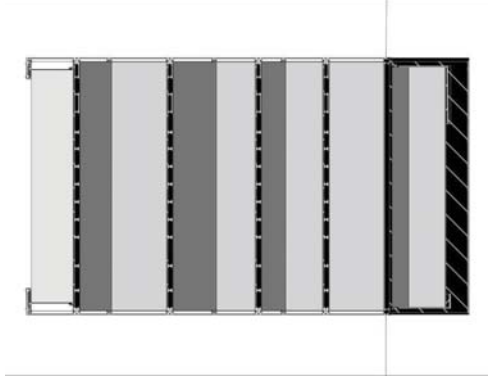


Figura 3.23: Corte Longitudinal

1.2. Christian Dior Omotesando

Localizado na destacada rua *Omotesando*, no distrito de *Shibuya*, o presente edifício dá lugar à loja da reconhecida marca francesa *Christian Dior*.

Embora se trate de um edifício marcado pela sua volumetria maciça, o mesmo destaca-se pela sua leveza e aparência pura através da materialidade, cor e luminosidade disinta da envolvente. Esta aparência é conseguida através da utilização de envidraçados que delimitam o espaço interior, e às telas de acrílico semi-transparente que foram intencionalmente curvadas, de forma a salientar elegância da marca. A utilização destes materiais permeáveis possibilitou a criação de uma forte relação interior-exterior, oferecendo a possibilidade de quem se encontra dentro do edifício, desfrutar da vista para as ruas que o confinam e ao mesmo tempo criar uma atmosfera poética no seu interior.

Os arquitectos Sejima e Nishizawa, optaram por aproveitar a altura máxima do edifício permitida de 30 metros, com o objectivo de vincar a sua elegância. De forma a criar uma ilusão que dificulta a leitura da escala que o edifício produz no exterior, a fachada é dividida em oito camadas com diferentes alturas. No entanto, só é possível o uso de quatro destes pisos que são destinadas à exposição pública. A cobertura destina-se à colocação de caixas de instalações e as restantes camadas de menor dimensão dizem respeito ao tectos onde funcionam as instalações técnicas.

A simplicidade exterior é o reflexo da organização simples e limpa do espaço interior. No interior do edifício, os arquitectos optaram pela implementação de plantas livres, onde a estrutura do edifício se encontra afastada da fachada, permitindo assim a limpeza e homogeneidade da mesma. Todos os pisos contêm dois núcleos, que funcionam como elementos de comunicação vertical. No entanto, o restante espaço interior é vazio e de cor clara, a pedido do cliente, que pretendia utilizar qualquer piso do edifício como espaço de exposição dos produtos.



Figura 3.24 Fotografia de Contextualização



Figura 3.25: Planta de Implantação



Figura 3.26: Diagrama de Eixos

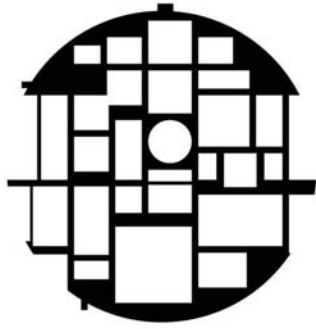


Figura 3.27: Diagrama Negativo



Figura 3.28: Diagrama Positivo

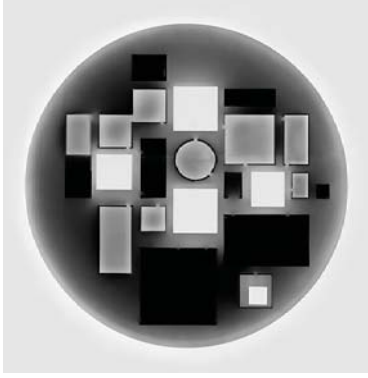


Figura 3.29: Diagrama de Luminosidade Interior

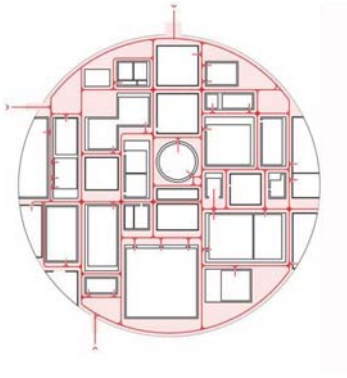


Figura 3.30: Diagrama de Circulação

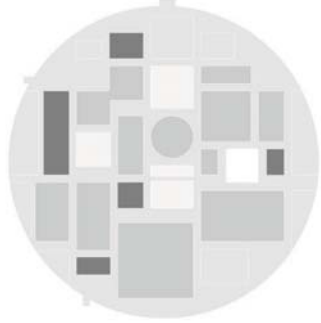


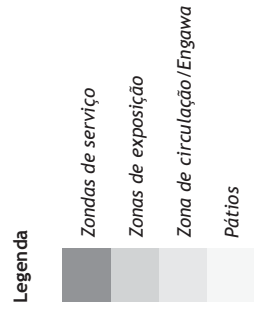
Figura 3.31: Diagrama Funcional



Figura 3.32: Fotografia geral do Edifício



Figura 3.33: Fotografia da Engawa - Relação Interior-Exterior



1.3. Museu de Arte Contemporânea do Século XXI

Localizado em Kanazawa, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, não tem apenas a função de museu, pois abarca espaços sociais de interesse colectivo.

No Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa é de salientar, em relação à organização do edifício, uma estratificação programática radial. Nesta estratificação existe uma zona de perímetro de largura variável, onde se encontram os espaços de carácter mais público, que “protege” a zona central, onde se encontram os espaços destinados às exposições e *showroom*’s. Assim, na separação programática, o espaço público está localizado próximo da fronteira física que delimita o edifício. Assim, este espaço pode ser equiparado à tradicional *engawa*, pois, para além de ser destinada aos serviços de atendimento público, também permite a circulação perimetral em torno do edifício.

Delimitado por um vidro, a transparência torna-se num aspecto importante, pois permite uma fronteira física que possibilita a conexão visual directa entre o exterior e o interior, criando assim uma forte relação entre ambos. Assim, este limite perimetral faz com que o edifício se abra uniformemente à envolvente.

O interior do edifício está disposto sob uma composição fragmentada, que está organizada sobre dois eixos perpendiculares e que é regido por critérios de proximidade ou afastamento, concentração ou dispersão. A independência de cada núcleo é vincada pelas diferentes dimensões, formas e funções que lhes são atribuídas.

A transparência de alguns dos compartimentos, permite criar uma continuidade visual em toda a profundidade do edifício, o que facilita a orientação dos visitantes nesta disposição labiríntica. Os compartimentos que têm a função expositora, localizam-se na zona central e estão delimitados por paredes opacas.

Verifica-se que na realização deste projecto, os arquitectos tiveram em conta o afluxo de pessoas, que fez com que o edifício tivesse uma grande dimensão, com espaços de circulação que ligavam os compartimentos. Assim, os corredores são feitos através de cada “núcleo”, o que permite a criação de espaços vazios menores e maiores, sendo que estes últimos podem-se transformar em zonas de exposições adicionais, tornando o museu mais agradável e flexível.

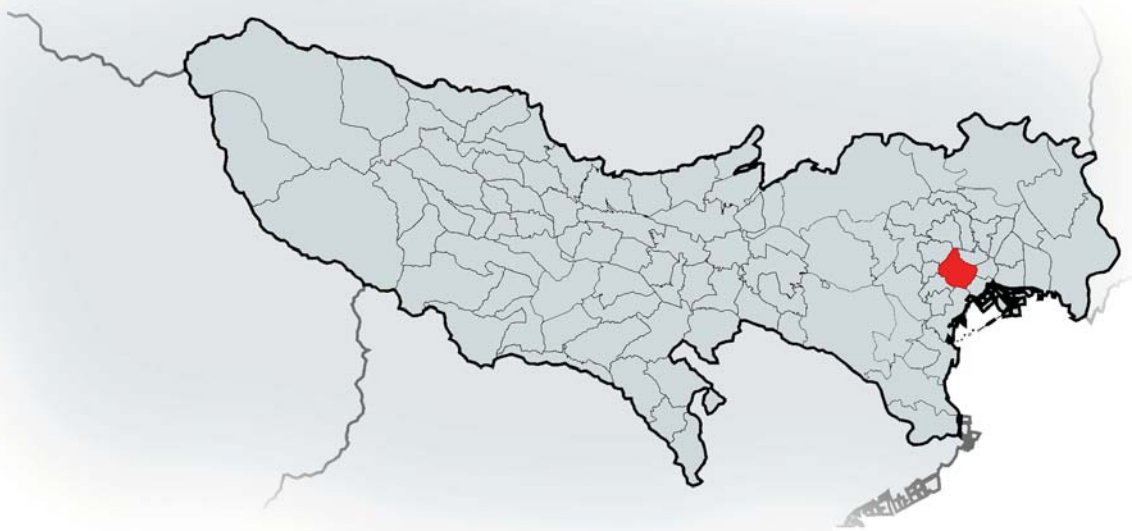


Figura 3.34: Localização de Chiyoda

2. Memória descritiva e justificativa do projecto

A presente memória descritiva diz respeito à proposta do *Centro Cultural Japonês*, localizado no bairro de *Niban-cho*, distrito de *Chiyoda*, em Tóquio. Pretende-se com a realização deste edifício a criação de um espaço polivalente que pode receber exposições temporárias, manifestos e eventos das mais diversificadas áreas.

Este *Centro Cultural* tem como função valorizar e realçar aspetos da identidade japonesa. Desta forma, será como que *um candeeiro que iluminará* a futura sociedade japonesa para que esta não perca as suas raízes, salientando assim “os valores e a cultura japonesa dos seus antepassados”¹²³ utilizando uma linguagem arquitectónica contemporânea, simples, transparente, pura e luminosa.

¹²³ Serrano, Pedro. *Op. Cit.*, p.12.

ARCHITECTURE COMPETITION

TOKYO POPLAB

COMPETITION CONDITIONS



ORGANISERS



BEEBREEDERS.COM

Figura 3.35: Imagem da Cultura Pop - Japonesa associada ao concurso TOKYO POPLAB

2.1. Concurso, programa e adaptação à temática da proposta

O concurso *Tokyo POPLab* tinha como principal objetivo a criação de um estabelecimento para ensinar aos alunos a história e a relevância da Cultura Pop Japonesa, onde poderiam pensar sobre as tendências actuais e desenvolver as mesmas para o futuro. Com um programa de construção flexível, era pedido para que o espaço criado fosse multidisciplinar, proporcionasse um bom espaço educacional, em que o ambiente de ensino não se focasse em espaços de ensino isolados, mas em vez disso, incentivasse a interação entre as diferentes indústrias criativas e campos de estudo com um *crossover* de espaços experimentais multiusos.

Após uma análise ao local de intervenção, verificou-se a existência de uma outra parcela contígua de solo, de dimensões semelhantes às do local de intervenção proposto pelo concurso. Esta parcela integrava um espaço verde fechado, o que despertou o interesse para se trabalhar na interligação do espaço do concurso com o *Jardim Japonês*. Assim sendo, e porque a temática do *Jardim Japonês* não se interligava com a Cultura Pop Japonesa, houve a necessidade de alterar a função programática do edifício para um *Centro Cultural Japonês*.

Embora haja a alteração da função programática da proposta, mantém-se a particularidade do edifício se adaptar facilmente a diversas circunstâncias e necessidades. Sendo mais abrangente a qualquer evento ou temática para além da Cultura Pop japonesa, este edifício permite simultaneamente criar uma melhor interligação com o tema de estudo.

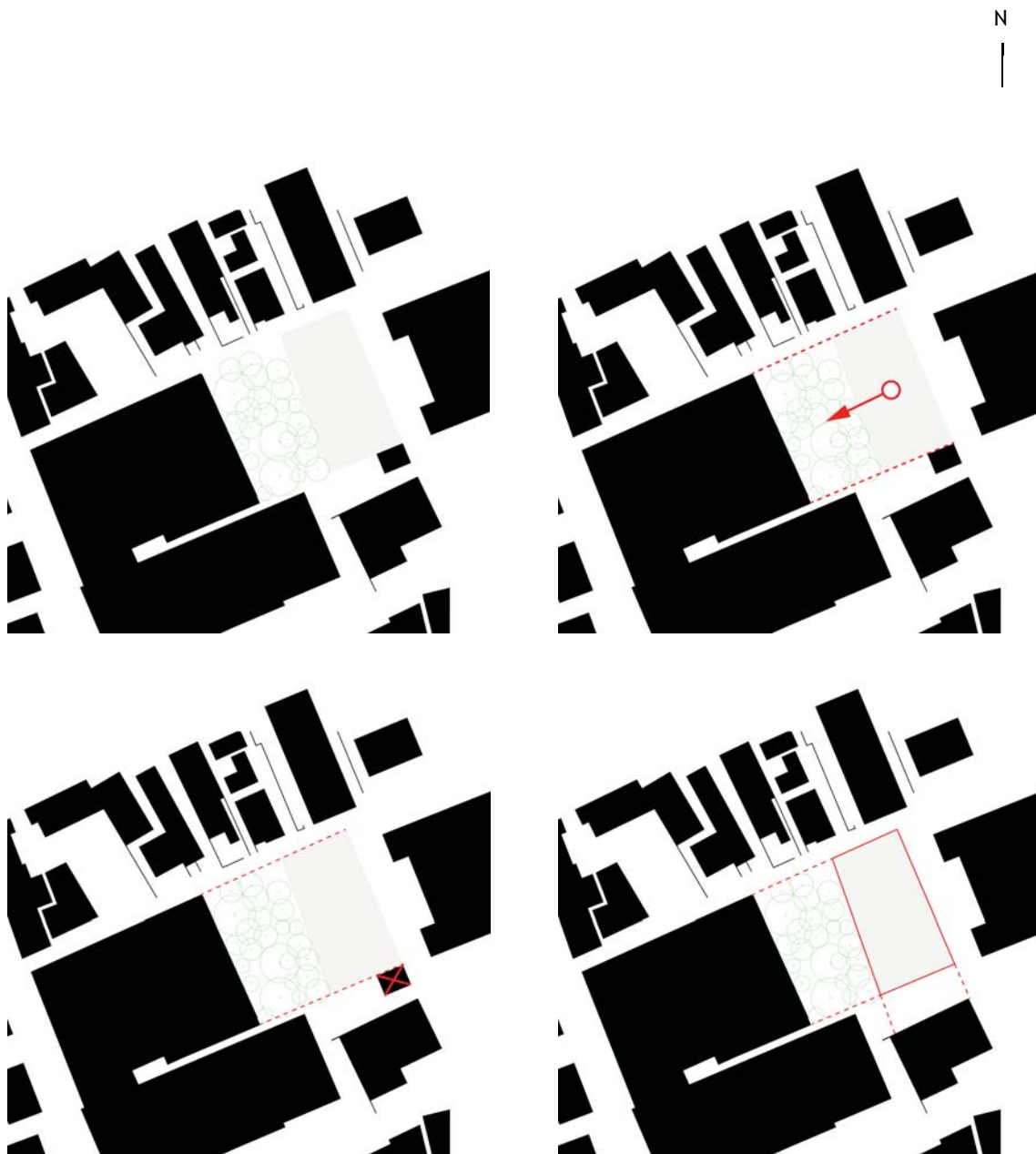


Figura 3.36: Diagrama da Evolução da Área de Intervenção

2.2. Processo programático funcional

O local de intervenção está localizado no centro de Tóquio, numa grande parcela de terreno com aproximadamente 2220 m², sem qualquer declive e com acesso por uma rua a Norte e outra a Nascente. Optou-se por manter o programa inicial do concurso e procurou-se criar uma ligação entre o edifício e o jardim adjacente, tendo sempre em conta os conceitos estéticos da cultura japonesa. Com este incremento de espaço, e de forma a desafogar a zona sul do local de intervenção, procedeu-se à eliminação do edifício habitacional e do estacionamento, o que se reflectiu no aumento significativo da área de intervenção de original para 5075 m² (aproximadamente).

O *Centro Cultural Japonês* tem como base o programa inicial do concurso anteriormente mencionado, mantendo a sua função lúdica. Após um processo de análise e adaptação, o programa foi dividido entre espaços destinados à educação e estudo, e espaços destinado ao manifesto.

O espaço destinado às apresentações tem uma sala fórum para 300 pessoas (sentadas), duas salas de conferências para 70 pessoas (sentadas) cada uma. Nesse espaço também existe um salão polivalente. A zona destinada à aprendizagem e educação contém um espaço de trabalho com salas independentes e polyvalentes, uma biblioteca subdividida em oito salas, sendo uma destas destinada ao uso de computadores para um total de 60 pessoas. Para além destes elementos, o projecto também conta com espaço de administração, arrumos, instalações sanitárias e espaço de cafetaria.

Neste projecto foi ainda implementada uma praça, que servirá de elemento neutro para quem tencione ir para qualquer um dos diferentes espaços, uma *engawa* que servirá de elemento intermédio entre o edifício e o jardim adjacente, e um jardim *Karesansui* como elemento central da edificação. É de salientar que não existem restrições para a construção subterrânea, nem para a construção em altura. Desta forma, com este programa, tenciona-se que este edifício se torne um espaço de foro cultural, destinado a promover a valorização da cultura japonesa na sua organização espacial simples e flexível à mutabilidade e efemeridade.

A disposição e escala do programa foram pensados de forma a simplificar a envolvente, desafogar e inter-relacionar o espaço adjacente, no sentido de promover a sua valorização enquanto elemento natural e moderador do espaço edificado. Assim, pretende-se que o edifício tenha um carácter simples, silencioso, transparente e puro, através do qual as pessoas possam deambular harmoniosamente, sem qualquer tipo de restrições.

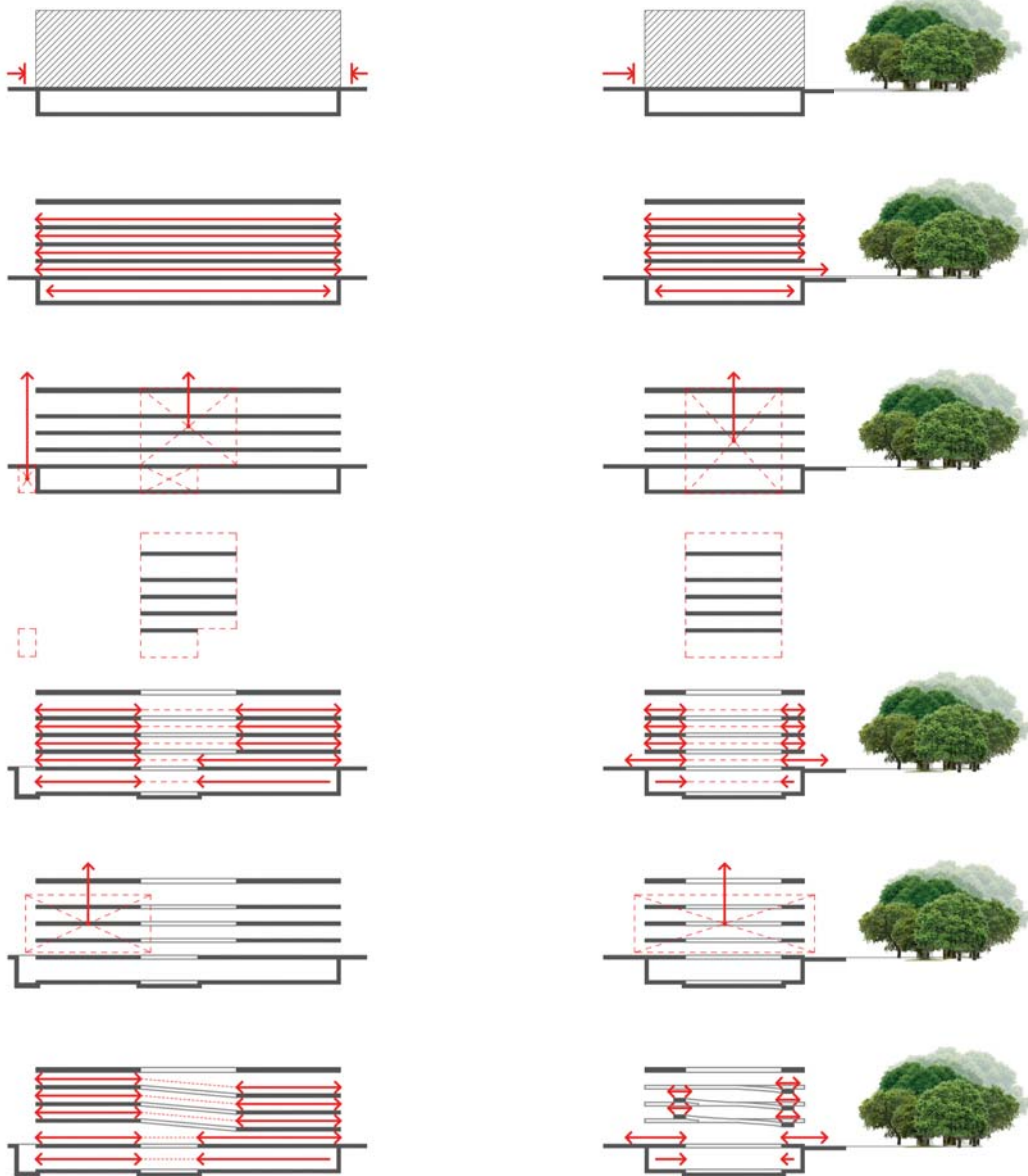


Figura 3.37: Diagramas Conceptuais do Edifício

2.3. Da Ideia à Forma

Como forma de (contra) resposta à anarquia do crescimento urbano e arquitectónico da cidade de Tóquio,¹²⁴ Toyo Ito demonstra fórmulas metafóricas para uma intervenção em urbes como esta, melhorando assim a paisagem e habitabilidade da mesma.

Para Toyo Ito, a Arquitectura:

- Não deve ter uma forma definida. Deve ser ligeira e leve como o vento, como se estivesse suspensa no ar, com pouca matéria e sem peso;
- Deve ter espaços que permitam fluidez, flexibilidade e mutabilidade. Estas características devem possibilitar que a acção humana ocorra de forma harmoniosa, natural e descomprometida;
- Pode ser vista como uma “capa fina” que envolve, estrutura e uniformiza a sociedade, influenciando a forma de ser e viver dos cidadãos;
- Deve procurar a estabilidade e a permanência, mas demonstrar a metamorfose e efemeridade;
- Pode ser vista como elemento harmonizador da acção, que privilegia os fenómenos naturais (ar, vento, luz e som) em comunhão com processos tecnológicos;
- Deve interpretar a forma como fenómeno e ao mesmo tempo evidenciar o fluxo de coisas invisíveis - o *Vazio*;
- Deve funcionar como um elemento renovador e dinamizador do local e da sua paisagem, conferindo-lhes uma identidade visual e tecnológica;
- Deve transformar o objectivo em caminho, pois o mais importante não é a sua presença física, mas sim a sua função.
- Deve ser uma arquitectura que privilegia o movimento, a intersecção de actividades e espaços heterogêneos;
- Deve ter limites que funcionam como uma ténue membrana que permite o intercâmbio entre o interior e o exterior, em vez de só servir como elemento limitador físico e espacial.¹²⁵

Importando estes princípios para a concepção deste projecto, verifica-se que não se pode pensar e desenhar um edifício só nas três dimensões espaciais. Neste projecto pretende-se a evocação do edifício na sua *Identidade, Posição e Forma*. Não obstante, tenciona-se que este possibilite a experiencia de uma quarta dimensão, através da activação sensorial possibilitada pela contemplação do *Jardim Japonês*. Embora o interior esteja limitado fisicamente com

¹²⁴ Parte II - Capítulo 2 (ver p. 57 a p. 59).

¹²⁵ Cortés, Juan. “Más allá del Movimiento Moderno, Más allá de Sendai”, Op. Cit., p.16.

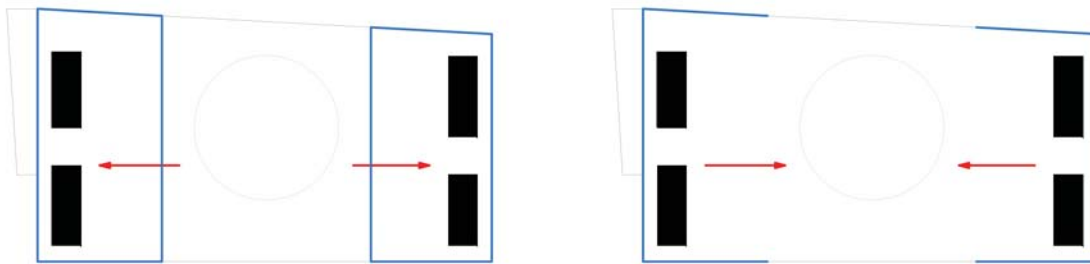


Figura 3.38: Divergência e Junção dos blocos no Piso 0

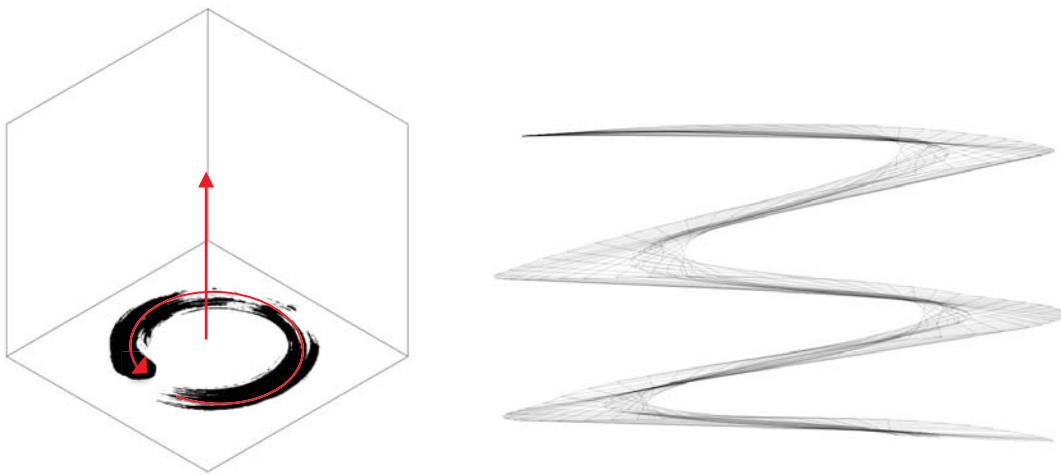


Figura 3.39: Diagrama Evolutivo da Rampa



Figura 3.40: Diagrama de Comunicações Verticais

materiais transparentes, translúcidos e opacos, pretende-se a criação de espaços que possibilitem uma boa relação interior-exterior, despertando o campo sensorial humano através da continuidade visual, do limite e mistério.

Visando as características da arte japonesa¹²⁶ e os princípios de Toyo Ito anteriormente referidos, na idealização concepcional do projecto, faz-se uma separação programática entre os espaços destinados à educação e ao estudo e os espaços destinado ao manifesto. Consequentemente, é possível afirmar que é criada uma segunda dicotomia, mas desta vez em relação ao programa da proposta, permitindo que estes dois espaços possam funcionar independentes um do outro, mas também em comum. Tendo em conta o princípio da dualidade, que se manifesta na religião e filosofia japonesa, existe a necessidade de relacionar o edifício com o espaço natural. Esta dicotomia entre espaços distintos cria harmonia e uma simbiose que os transforma numa só entidade. Deste modo, a implementação do *Jardim Japonês* como parte integrante do projecto culmina na evocação do *Vazio*, tornando-o num elemento essencial para a concepção do projecto. Aliado à transparência e à permeabilidade, estes conceitos reproduzem uma continuidade espacial, permitindo uma harmonia entre a intervenção e o enquadramento local em que se insere.

A separação programática é “cosida” com uma rampa, que tem como base a transfiguração do símbolo *Enso*. Assim une ambos os blocos e tem o seu início na varanda interior do bloco localizado a Norte. Uma vez que a inclinação é inferior a 6%, foi possível criar uma rampa sem interrupções de patamares de descanso, permitindo um caminhar contínuo, contemplativo e reflexivo em torno do jardim seco interior, até ao bloco oposto. Esta inclinação ininterrupta possibilita uma alternância dos pisos com uma diferença sucessiva de 1,75 metros de altura em relação ao patamar de arranque do bloco anterior.

O bloco Norte está destinado à função de manifesto e de interacção com o público. Desta forma, no piso de acesso ao arruamento público, está localizado o serviço de cafetaria, um espaço multifuncional que se pode estender para o espaço exterior ou até ao bloco Sul. No piso inferior estará localizado o auditório maior e um amplo espaço vazio que, para além de circulação, também pode ser utilizado como espaço de exposição. No primeiro piso estarão localizados dois pequenos auditórios, que por sua vez estão conectados por um *foyer* comum. É de salientar que ambos os auditórios possuem um pé-direito duplo que se estende até ao tecto do segundo piso. Este piso funcionará como um espaço exterior e de arrumos. O último piso será uma extensão da biblioteca, onde funcionará a sala destinada ao uso de computadores e uma sala de leitura.

O bloco Sul, que serve como espaço lúdico, ao nível do rés-do-chão terá um pequeno espaço comercial para venda de artigos relacionados com o tema que está em exposição. Como já

¹²⁶ Parte I - Capítulo 3 (ver p. 20 a p.23).

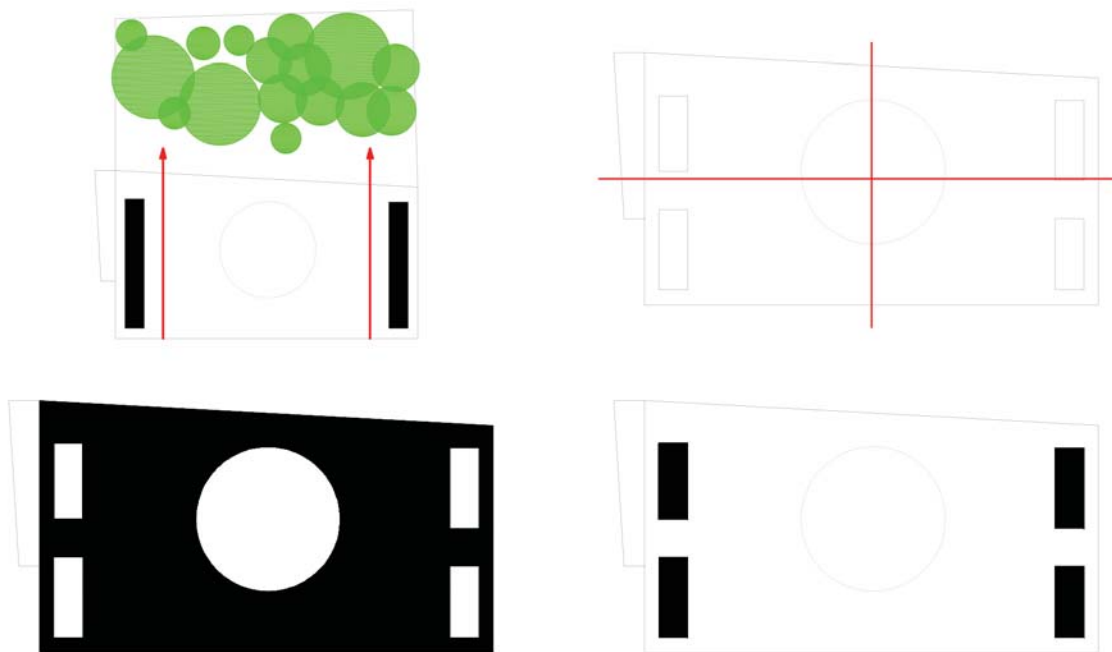


Figura 3.41: Diagrama de Orientação de Fluxos; Diagrama de Eixos; Diagrama de Negativo; Diagrama de Positivos

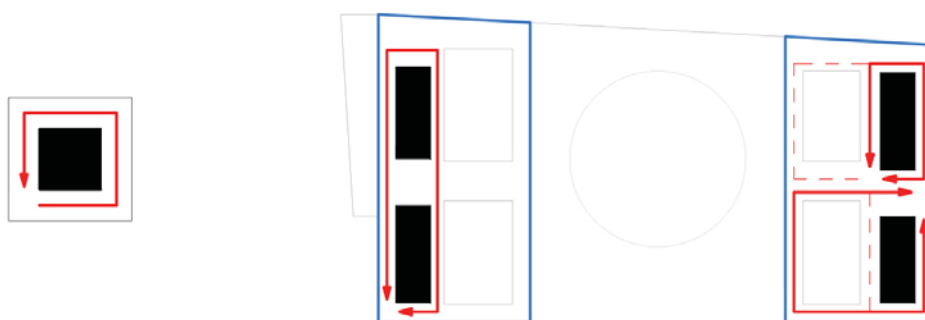


Figura 3.42: Diagrama de Circulação Horizontal

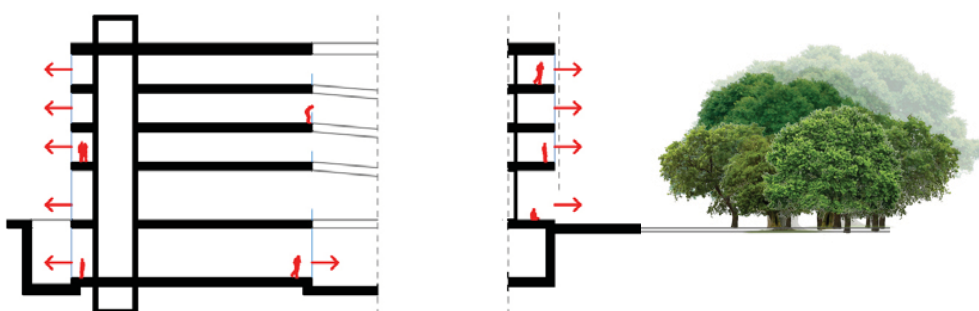


Figura 3.43: Diagrama de Orientação das *Engawas*

referido anteriormente, este bloco poderá estar interligado com o bloco Norte, de forma a ampliar o espaço de exposição. No piso inferior estão localizados pequenos espaços de trabalho destinados a *workshop's*, um espaço de arrumos e serviços técnicos.

Importa referir a existência do jardim seco interior e, no limite esquerdo do terreno, a criação de um espaço aberto onde se previu a criação de um espelho de água que, por sua vez, permite uma luminosidade difusa para o interior do edifício. Entre o primeiro e último pisos funcionarão os espaços destinado à biblioteca, que estarão subdivididos em várias salas de leitura. Estas salas serão perfuradas por pequenos espaços que permitem a entrada de luz natural, tal como acontece nos vórtices da Mediateca de Sendai.

Com base na arquitectura tradicional japonesa a circulação é feita em torno de cada compartimento projectado. Os núcleos que se destinam à comunicação vertical (elevadores e caixa de escadas), instalações sanitárias e escritórios, encontram-se orientados perpendicularmente ao jardim adjacente, de forma a reforçar a orientação da interligação entre o edifício e o jardim contíguo. Esta interligação terá como elemento intermédio a *Engawa*. Este elemento está estrategicamente colocado, de uma forma subentendida, ao longo do edifício, nas zonas que estão em contacto directo com o exterior.

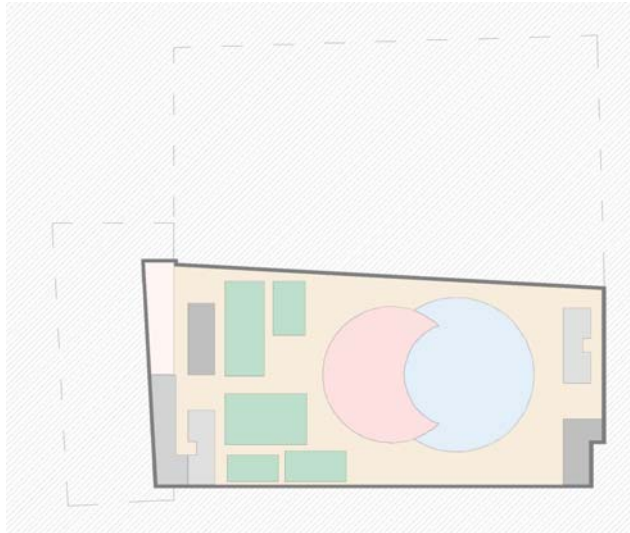


Figura 3.44: Planta Programática do Piso -1

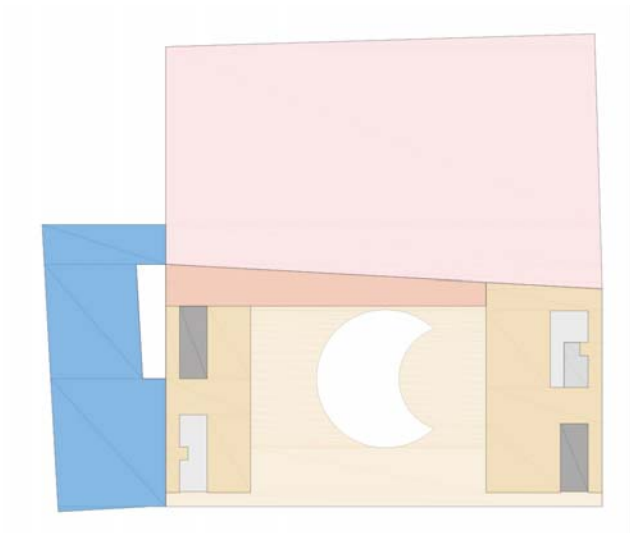


Figura 3.45: Planta Programática do Piso 0

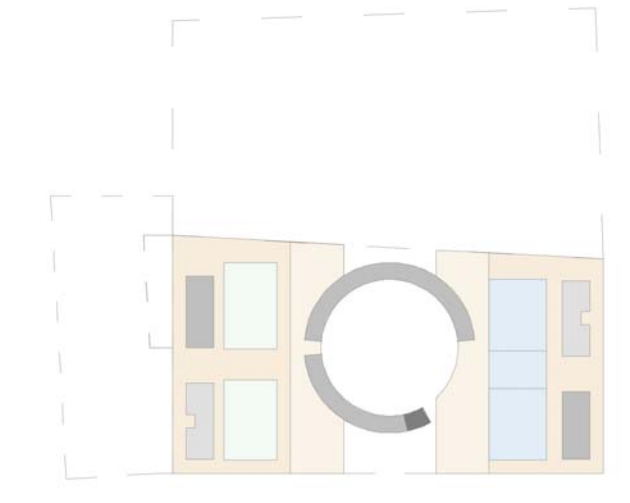


Figura 3.46: Planta Programática do Piso 1









Cor	Zona	Área
	Salas de Workshop	279,00 m ²
	Auditório 300 pessoas	328,05 m ²
	Jardim Seco “Karesansui”	231,25 m ²
	Espelho de água	62,75 m ²
	Espaço Vazio Multifuncional e de Comunicação Horizontal	867,30 m ²
	Comunicação Vertical	84,50 m ²
	Instalações Sanitárias	87,20 m ²
	Espaços Técnico	58,70 m ²

Tabela 3.1: Tabela Programática do Piso -1









Cor	Zona	Área
	Espaço Vazio Multifuncional e de Comunicação Horizontal	645,70 m ²
	Espaço Comercial e Cafeteria	75,10 m ²
	Praça	812,75 m ²
	Engawa	215,65 m ²
	Jardim adjacente	2135,00 m ²
	Espaço Vazio Exterior ao Edifício	652,20 m ²
	Comunicação Vertical	81,40 m ²
	Instalações Sanitárias	16,50 m ²

Tabela 3.2: Tabela Programática do Piso 0







Cor	Zona	Área
	Espaço Vazio Multifuncional e de Comunicação Horizontal	549,65 m ²
	Varanda Multifuncional	377,85 m ²
	Biblioteca	189,85 m ²
	Foyer e Auditórios para 140 pessoas	225,25 m ²
	Comunicação Vertical	248,10 m ²
	Instalações Sanitárias	59,20 m ²

Tabela 3.3: Tabela Programática do Piso 1

Figura 3.47: Planta
Programática do Piso 2

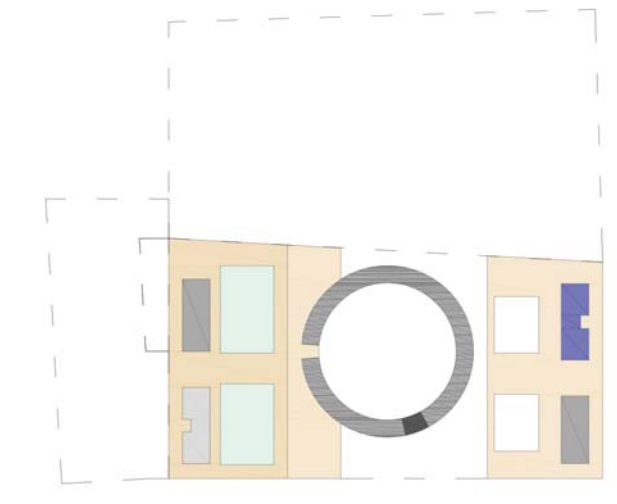
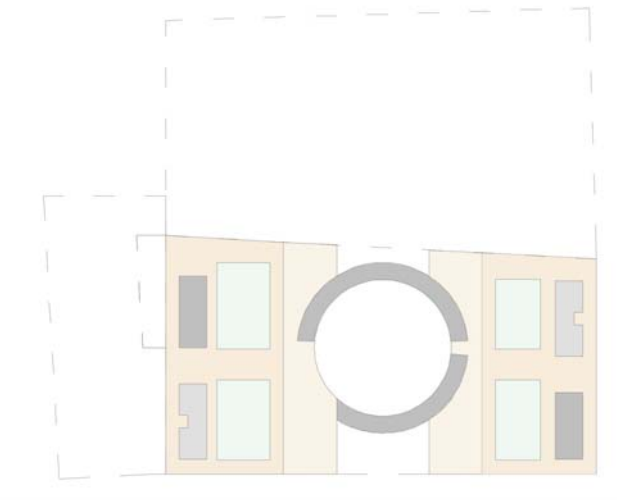


Figura 3.48: Planta
Programática do Piso 3









Cor	Zona	Área
	Espaço Vazio Multifuncional e de Comunicação Horizontal	321,15 m ²
	Varanda Multifuncional	528,20 m ²
	Biblioteca	189,85 m ²
	Espaço de Arrumos	34,20 m ²
	Comunicação Vertical	253,10 m ²
	Gabinetes Administrativos/Reuniões	40,25 m ²

Tabela 3.4: Tabela Programática do Piso 2






Cor	Zona	Área
	Espaço Vazio Multifuncional e de Comunicação Horizontal	629,50 m ²
	Varanda Multifuncional	377,85 m ²
	Biblioteca	332,90 m ²
	Comunicação Vertical	234,40 m ²
	Gabinetes Administrativos/Reuniões	80,50 m ²

Tabela 3.5: Tabela Programática do Piso 3

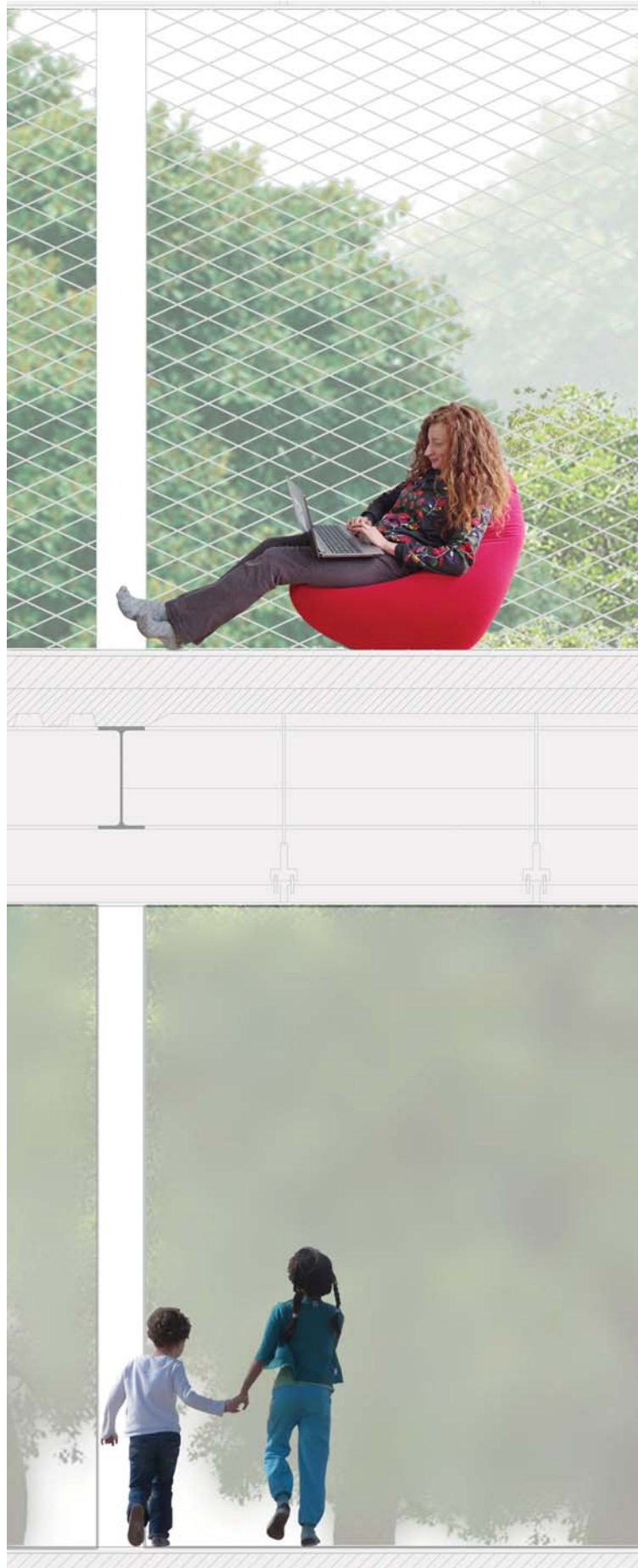


Figura 3.49: Corte
Detalhado do Piso 0 e Piso 1

2.4. Materialidade

Os materiais de acabamentos utilizados são pensados de acordo com a abordagem conceptual do projecto. Pretende-se salientar a ideia de continuidade espacial e, ao mesmo tempo, criar uma harmoniosa atmosfera em todo o espaço de intervenção e na sua envolvente.

Neste projecto, é importante a aplicação de materiais com texturas espelhadas e cores claras, porque eles permitem difundir a luz, levando assim a uma maior sensação de leveza e liberdade espacial. Resultante da manipulação da luz, a sombra surge também como outro elemento importante para a construção do espaço, sendo “indispensável para apreciar a beleza”¹²⁷ da cultura tradicional japonesa.

No que diz respeito aos elementos estruturais do edifício, é utilizada a estrutura metálica, com vigas principais de perfil IPE 400 que por sua vez, estão soldadas a perfis tubulares de secção circular de Ø 200. Com um papel importante na estrutura do edifício, o betão armado é aplicado nas lajes que são mistas, nos muros que delimitam o jardim adjacente, nos núcleos de comunicação vertical, em algumas paredes dos núcleos de instalações sanitárias e escritórios e nos muros de contenção que se localizam no piso abaixo do solo. Como elemento de acabamentos, os muros de suporte serão revestidos com placas de PVC, enquanto que nas paredes dos pisos superiores é utilizado o betão aparente de cor branca.

Nas fachadas, mais propriamente no fechamento dos topos das lajes mistas, são aplicadas placas de PVC de cor branca. Por trás destas placas será colocada a caixilharia dos vidros embutida no pavimento.

Como já mencionado, a ideia principal é criar um volume que se destaca na envolvente pela sua luminosidade, o vidro (de auto-limpeza) é utilizado com elemento que delimita o espaço interior em relação ao exterior. Isto permitirá criar uma forte relação entre ambos os espaços, através da transparência, o que torna este material bastante importante na concepção formal do edifício.

Na fachada que está em contacto com o jardim adjacente, mais propriamente no piso de acesso ao edifício, é utilizado vidro semi-transparente, com o intuito de evocar o *Yugen* e o seu sublime mistério, do que se passará para além do vidro.

Nos pisos superiores, para além do vidro, as fachadas são revestidas por uma malha de alumínio expandida *déployer*. Do exterior, esta malha fará com que o edifício seja visto como um elemento só e não como dois núcleos unificados pela cobertura e uma rampa. Esta pele

¹²⁷ Tanizaki, Jun'ichirō, Op. Cit., p.39.

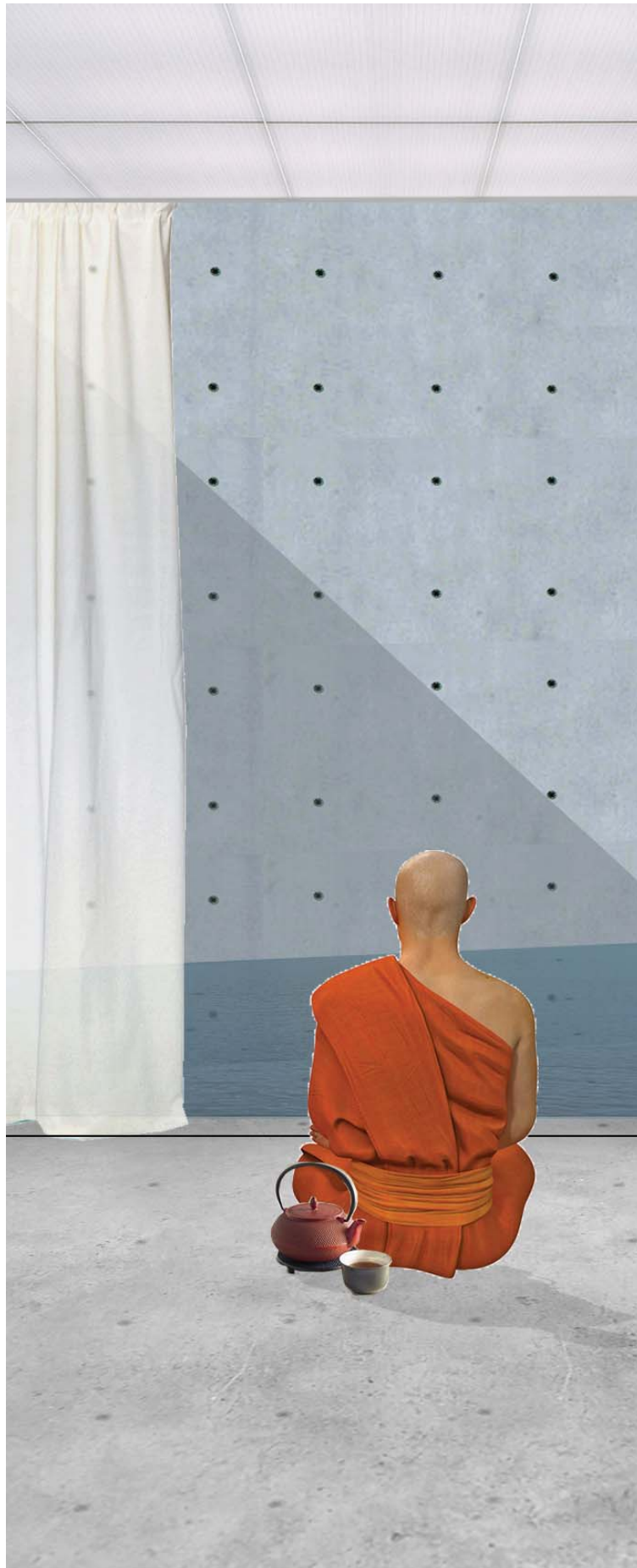


Figura 3.50: Imagem
Virtual da Materialidade da
Engawa do Piso -1

terá a função de fragmentar a vista do interior para o exterior, dar uma certa privacidade da sua actividade interior, e ao mesmo tempo fracionar a luminosidade interior durante a noite.

Com o intuito de reforçar a ideia de continuidade visual interior-exterior, no espaço interior, os compartimentos são divididos por paredes de vidro. Para obter uma maior individualidade e independência em cada espaço, a redução de permeabilidade é conseguida através da aplicação de cortinas translúcidas de cor branca que em cada um dos compartimentos, à semelhança da utilização do vidro semi-transparente, invocam o princípio estético do *Yugen*. Estas cortinas também poderão ser utilizadas, ainda que de uma forma temporária, próximo dos vidros que delimitam o espaço interior, quebrando assim a continuidade aumentando assim a privacidade do edifício.

Com o intuito de manter uma continuidade e uniformidade do material no pavimento, optou-se pela aplicação de micro-cimento nos espaços públicos, zonas de circulação e instalações sanitárias. Nos locais que têm uma função de maior permanência, como é o caso dos auditórios, salas de estudo e escritórios, é aplicado pavimento alcatifado que oferece um maior conforto durante o caminhar e permanência.

A cobertura é acessível para manutenção, onde está aplicada chapa de zinco com o devido rufo. Na sua construção, optou-se pela utilização de uma cobertura tradicional, onde as telas que impermeabilização se encontram por cima do isolamento.

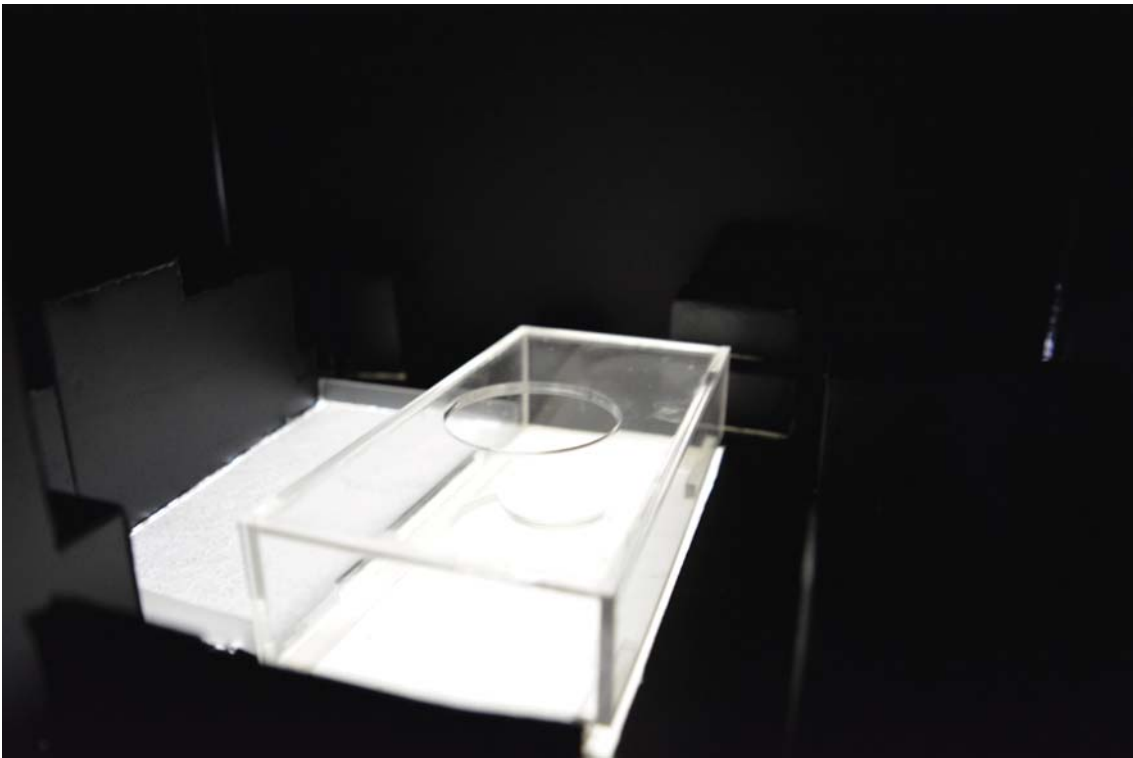


Figura 3.51: Fotografias da Maquete de Contextualização

3. Considerações finais

Salientando a fórmula inicial que serviu de estrutura à presente dissertação - *Entidade, Posição e Forma* - existiu a necessidade de entender a contextualização do tema. Deste modo, a *Entidade* e a *Posição* funcionam como elementos cruciais que servem como moldes, internos e externos, para a criação de uma *Forma* - a componente prática desta dissertação.

Para muitas pessoas, a ideia de *Jardim Japonês* refere-se a uma descrição física da materialidade deste tipo de Jardim, que por sua vez remete a uma pequena paisagem com pouca ou rara vegetação. Embora este jardim não impressione pela sua riqueza de cores, verificou-se que este é uma busca constante do momento do início do Universo, manifestado através da pureza da forma, do silêncio e do simbolismo minimalista, reflectidos na perfeição cautelosa dos detalhes que o compõe. Consequentemente, verifica-se que este evoca o *Vazio*, Vazio este que tudo modera, permitindo dar espaço à imaginação e possibilitando uma rápida adaptação ao aumento e decréscimo de fluxos. Desta forma, existe uma relação intrínseca, indissociável e aparentemente paradoxal entre o *Vazio* e o *Jardim Japonês*.

A investigação e análise profundas sobre o tema desta dissertação, permitiu que a idealização e concretização do projecto fosse possível. Para Javier Vives, o *Jardim Japonês* não se pode desvincular da Arquitectura, pois “*forman un matrimonio indisoluble*”. Esta profunda interligação sempre existiu desde os primórdios do Japão, fazendo com que um modere o outro e, como tal, não podem ser analisados separadamente.¹²⁸ Tadao Ando chega mesmo a afirmar que “*a Arquitectura esforça-se para dominar o Vazio, mas ao mesmo tempo o Vazio domina a Arquitectura.*”¹²⁹

Com uma conotação mais conceptual, esta interligação entre a Arquitectura e *Vazio* é reforçada tendo em conta três conceitos: a transparência, a permeabilidade¹³⁰ e a fluidez que, por sua vez, evocam uma continuidade espacial e sensorial, através de uma harmoniosa moderação do Espaço e do Lugar.

A realização desta dissertação, para além de possibilitar o estudo da Cultura e História Japonesa, permitiu também acrescentar conhecimento e valor científico às escassas fontes bibliográficas existentes em Portugal relativamente às premissas e princípios que definem a

¹²⁸ Vives, Javier. *Op. Cit.*, pp.190-191.

¹²⁹ Ando, Tadao. *Op. Cit. em Co, Francesco dal. Op. Cit.*, p. 452.

¹³⁰ Kuloğlu, Nilgün. *Perceptual and Visual Void on the Architectural Form: Transparency and Permeability*, 2012. Disponível em: http://ccaasmag.org/arch_2012/vol2/Kuloglu_void.pdf [Consult. 3 de Outubro de 2016].

Arquitectura e a Arte Japonesa. Pretende-se a partilha profícua da informação recolhida e da análise subsequente, de forma a enaltecer, inspirar e despertar a curiosidade e interesse por novas formas de perspectivar a Arquitectura.

O autor desta dissertação desde sempre nutriu particular fascínio pela Arquitectura e Cultura Japonesa. Desta forma, a realização da presente investigação possibilitou a aquisição de novos conhecimentos, bem como o aperfeiçoamento e desenvolvimento de competências técnicas no âmbito do trabalho na Arquitectura.

Referências bibliográficas

Livros

AA.VV. *Dô - Caminho da arte - Do belo do Japão ao Brasil*. Editora Unesp, São Paulo, 2013.

AA.VV. *Isamu Noguchi's Utopian Landscapes*. Estados Unidos, Unitas Press, 2013.

ANDREESSEN, Curtis. *A short History of Japan - From Samurai to Sony*. Canberra, Allen & Unwin, 2002.

BALAGUER, Menene. *El jardín japonés: Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*. Tecnos, Madrid, 2015.

CEIA, Carlos. *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. Lisboa, Editorial Presença, 2010.

CO, Francesco dal. *Tadao Ando - As Obras, os Textos, a Crítica*. Dinalivro, Lisboa, 2001.

CRESPO, Nuno. *Voids*. Athena, Lisboa, 2011.

GOTO-JONES, Christopher. *Modern Japan - A Very Short Introduction*. Nova Iorque, Oxford University Press, 2009.

HENSHELL, Kenneth. *History of Japan - From Stone Age to Superpower*, Nova Iorque, St. Martin's Press, 2004.

HUFFMAN, James. *Modern Japan - A History in Documents*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2004.

INAJI, Toshiro. *The Garden as Architecture - Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*. Kodansha Internacional, 1998.

NITSCHKE, Gunter. *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*. Tachen, Londres, 2003.

TADA, Kimie. *Japan Style - Architecture Interiors Design*. North Clarendon, Tuttle Publishing, 2005.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *Elogio da Sombra*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2008.

YAGI, Koji. *A Japanese Touch for Your Home*. Nova Iorque, Kodansha International, 1986.

Teses, dissertações e trabalhos académicos

ALVES, Francisca Cordeiro. - Fronteiras na Cidade de Tokyo - Relatório final de projecto final. Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade de Arquitectura, 2012. Dissertação de Mestrado.

CALVO, Gonzalo. La Arquitectura Reciente de Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa SANAA. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.

IVARS, Juan Pastor. «Ma y Oku, Profundidad y Distancia, Ogawa Jihei y el Jardín Japonés del S. XIX.» Tese de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de València, 2015.

OKANO, Michiko. «MA: Entre-espaço da Comunicação no Japão.» São Paulo 2007

TSÉ, Lao. Cherng, Wu Jyn (trad.). *Tao Te Ching - O Livro do Caminho e da Virtude*. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/le000004.pdf>

[Consult. 15 de Agosto de 2016].

Artigos de Publicações periódicas

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 44+58 - Tadao Ando 1983-1992*. El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 71 - Toyo Ito 1983-1992*. El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 77 (II) - Waro Kishi 1987-1996*. El Croquis Editorial, Madrid, 1996.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 99 - Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1995-2000: Trazando los Límites*. El Croquis Editorial, Madrid, 2000.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 121/122, SANAA 1998-2004 - Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa: Océano de Aire*. El Croquis Editorial, Madrid, 2004.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 123 - Toyo Ito 2001-2005: Más allá del Movimiento Moderno*. El Croquis Editorial, Madrid, 2005.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 139 - SANAA 2004-2008 - Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa: Tipología Arquitectónica*. El Croquis Editorial, Madrid, 2008.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 147 - Toyo Ito 2005-2009: Espacio Líquido*. El Croquis Editorial, Madrid, 2009.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 151 - Sou Fujimoto 2003-2010: Teoría e Intuición, Marco y Experiencia*. El Croquis Editorial, Madrid, 2010.

CECILIA, Fernando, Richard Levene. *El Croquis n.º 155 - SANAA 2008-2011 - Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa: Arquitectura Inorgánica*. El Croquis Editorial, Madrid, 2011.

Artigos

AHMED, Miraj e Martin Jameson. *The Void*.

Disponível em: https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/Briefs2011/int13_Brief2011-12.pdf.
[Consult. 15 de Dezembro de 2016].

CARVALHO, Tiago. (2008) *O Jardim Japonês na Estética da Natureza Contemporânea*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008, pp. 77-78.

Disponível na Internet: <http://repositorio.ul.pt/retrieve/69871/Philosophica%2032-6.pdf>
[Consult. 19 de dezembro de 2016].

JULAR, Jorge. *Jorge Oteiza y el Espacio Japonés. Estudios: Relaciones, Y Encuentros*, I Congreso Internacional España - Japón Arte Hoy; ACYLCA, Centro de Estudios de Asia (CEA) Universidad de Valladolid, Embajada de Japón en España, 2015 (em edição).

KULOGLU, Nilgün. 2012 *Perceptual and Visual Void on the Architectural Form: Transparency and Permeability*, 2012.
Disponível em: http://ccaasmag.org/arch_2012/vol2/Kuloglu_void.pdf
[Consult. 20 de Junho de 2016].

OKATA, Junichiro e Akito Murayama. *Tokyo's Urban Growth, Urban Form and Sustainability*, 2011.

Disponível em:

<http://www.thecandlelightclub.com/Sakura%20in%20Old%20Tokyo/9784431992660-c1.pdf>
[Consult. 15 de Dezembro de 2016].

RAMOS, Fernando. (2010) *Espaço e lugar na arquitetura moderna: duas visões em contraposição*.

Disponível em: ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/67_60.pdf
[Consult. 15 de Maio de 2016];

SCHALK, Meike. *The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience*, Estocolmo, 2014.

Disponível em: www.mdpi.com/2076-0752/3/2/279/pdf

[Consult. 7 de Dezembro de 2016].

WHITTINGTON, Stephen. *Digging in John Cage's Garden: Cage and Ryōanji*. 2013,

Disponível em: http://mmj.upsi.edu.my/images/P5-3-MMJ-STEPHEN_WHITTINGTON.pdf.

[Consult. 23 de Dezembro de 2016].

Fontes da Internet

ArchEyes - *A plan for Tokyo 1960 / Kenzo Tange*. 2016 [online].

Disponível em: <http://archeyes.com/plan-tokyo-1960-kenzo-tange/>

[Consult. 10 de Dezembro de 2016].

Bureau of Urban Development Tokyo Metropolitan Government. 2003 [online].

Disponível em: <http://www.toshiseibi.metro.tokyo.jp/eng/>

[Consult. 3 de Outubro de 2016].

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008 - 2013 [online].

Disponível em: <https://www.priberam.pt/>

[Consult. 01 de Abril de 2017].

Audiovisuais

Filmes

Gibney, Alex. *Steve Jobs: The Man in the Machine*, Magnolia Pictures, 2015.

Kurosawa, Akira. *Shichinin no Samurai*, 1954.

Marshall, Rob. *Memoirs of a Geisha*, Columbia Pictures, 2005.

Ohtomo, Keishi. *Rurōni Kenshin: Meiji kenkaku roman tan*, Warner Bros, 2012.

Ohtomo, Keishi. *Rurōni Kenshin: Kyōto taika-hen*, Warner Bros, 2014.

Ohtomo, Keishi. *Rurōni Kenshin: Densetsu no saigo-hen*, Warner Bros, 2014.

Scorsese, Martin. *Silence*, Paramount Pictures, 2016.

Yamada, Yoji. *Tasogare Seibei*, Empire International Pictures, 2002.

Zwick, Edward. *The Last Samurai*, Warner Bros, 2003.

Internet

[Begin Japanology] Season 2 EP28: Rock and Stone 2009-09-18.

Documentário apresentado por: Peter Barank. Duração: 28'58".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PywQEbRVMvw>>.

Acesso em: Março de 2016.

Japanology Plus - Japanese Gardens (NHK Documentary).

Documentário apresentado por: Peter Barank. Duração: 27'58".

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=izBYqcjIMG>

Acesso em: Março de 2016.

Documentary: Beautiful Japanese Gardens.

Documentário apresentado por: Peter Barank. Duração: 27'00".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jKpM132sE-Y>>.

Acesso em: Março de 2016.

Exposición "Un jardín japonés: topografías del vacío", de Esther Pizarro

Video promocional apresentado por: Casa Asia

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2fSuyOxrQhs>

Acesso em: Abril de 2016.

The House of Sugimoto

Documentário apresentado por: (---) Duração: 7'05".

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mxF1g05cCUE>

Acesso em: Julho de 2016.

Anexos

Folha Nº 01	Planta de Localização + Planta de Implantação - 1/500
Folha Nº 02	Planta do Piso 0 - 1/200
Folha Nº 03	Planta do Piso 1 - 1/200
Folha Nº 04	Planta do Piso 2 - 1/200
Folha Nº 05	Planta do Piso 3 - 1/200
Folha Nº 06	Planta do Piso -1 - 1/200
Folha Nº 07	Alçado Nascente + Alçado Sul - 1/200
Folha Nº 08	Alçado Poente + Alçado Norte - 1/200
Folha Nº 09	Corte A + Corte B - 1/200
Folha Nº 10	Corte C + Corte D - 1/200
Folha Nº 11	Corte E + Corte F - 1/200
Folha Nº 12	Planta do Piso 0 - 1.50
Folha Nº 13	Planta do Piso 1 - 1.50
Folha Nº 14	Planta do Piso -1 - 1.50
Folha Nº 15	Corte B - 1.50
Folha Nº 16	Corte F - 1.50
Folha Nº 17	Corte B - Detalhes construtivos - 1.25