

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Ecos do Japão:
Da Tradição à Vanguarda
Pedro Gouveia

M
2026



AGRADECIMENTOS

Quero expressar o meu mais profundo agradecimento, em primeiro lugar, à minha família e amigos, cujo apoio incondicional e presença foram indispensáveis ao longo de todo este percurso.

Ao Professor Pedro Baía, pela disponibilidade constante, orientação e paciência excepcionais que demonstraram ser fundamentais para a concretização deste trabalho.

Aos Professores da Universidade de Nagasaki, Professor Bébio Amaro e Professor Tomoya Ishibashi, pela forma generosa como me acolheram durante a minha mobilidade Erasmus+ em Nagasaki durante o segundo semestre em 2026, mas sobretudo pela preocupação com o meu bem-estar e pela integração no Japão. A sua hospitalidade e apoio foram determinantes nesta etapa.

RESUMO / ABSTRACT

Esta dissertação estuda o percurso da arquitetura japonesa ao longo da história, examinando as suas origens, desenvolvimento, práticas correntes e o impacto global. O trabalho divide-se em dois momentos principais. O primeiro foca-se na contextualização geográfica, pré-histórica e histórica da nação Japonesa, destilando os eventos, ideias e obras que marcaram cada época. Num segundo momento, o contexto estabelecido enquadra as circunstâncias sociopolíticas singulares do Japão nos meados do século XIX, passando pela sua célere industrialização, participação em conflitos internacionais, e miraculosa reconstrução na segunda metade do século XX. Explora-se, assim, o confronto da vanguarda emergente com as problemáticas de identidade, tradição e regeneração enquanto dialogam com o Ocidente, o Movimento Moderno, e um vertiginoso crescimento económico. A dissertação culmina na análise dos reflexos de um legado variado e fértil, celebrado globalmente e determinante para o futuro da arquitetura.

pt

This dissertation studies the trajectory of Japanese architecture throughout history, examining its origins, development, current practices, and global impact. The work is divided into two main parts. The first focuses on the geographical, prehistoric, and historical contextualization of the Japanese nation, distilling the events, ideas, and works that marked each era. In the second part, the established context frames the singular sociopolitical circumstances of Japan in the mid-19th century, passing through its rapid industrialization, participation in international conflicts, and miraculous reconstruction in the second half of the 20th century. Thus, it explores the confrontation of the emerging avant-garde with the issues of identity, tradition, and regeneration, while dialoguing with the West, the Modern Movement, and vertiginous economic growth. The dissertation culminates in the analysis of the repercussions of a varied and fertile legacy, globally celebrated and decisive for the future of architecture.

en

ÍNDICE

Agradecimentos
Resumo / Abstract
Índice

Introdução

Momento I: História e Contexto Japonês

1. – As Origens: Jōmon e Yayoi 1
2. – Natureza e Permanência: Ise Jingu 3
3. – Influências e Reinvenção: Tōdai-ji 5
4. – Contraste de Escalas: Castelos e Casas de Chá 9
5. – Miragens do Moderno: A Villa Imperial de Katsura 15
6. – O Nascimento do Japão Industrial e Imperial 19

Momento II: O Japão Moderno

7. – *Tabula Rasa* e os Pioneiros do Pós-Guerra 27
8. – Metabolismo 33
9. – *Starchitect* perante a Revitalização de uma Nação 39
10. – Um Novo Conflito de Escalas 45
11. – Do Refúgio ao *Sensorium* 51
12. – Arquitetura para o Novo Milénio Global 57
13. – Ecos do Japão 63

Notas Finais 67

Bibliografia 69
Webgrafia 76
Filmografia 77
Índice de Imagens 78

INTRODUÇÃO

O Japão, tal como o conhecemos hoje, é uma nação que cativa o mundo com a sua visão única em diversos campos da produtividade humana. A sua influência estende-se desde práticas de gestão e engenharia até à arte, cinema e arquitetura. Reflete-se na utilização global dos seus produtos industriais,¹ na popularidade internacional da sua música,² das séries anime³ e na presença de elementos do design japonês em inúmeros objetos do dia-a-dia. Estes reflexos infiltram-se profundamente na consciência global, evidenciando o impacto universal da cultura japonesa.

Entre as condicionantes físicas que levaram a este percurso histórico particular, está o facto da imensa variedade morfológica do seu território, climas variados,⁴ e atividade sísmica⁵ brutalizante que moldou a sociedade japonesa⁶ e direcionou o seu esforço herculano na área da inovação construtiva.⁷

Neste trabalho é estudada a herança da arquitetura japonesa e de seguida o seu percurso nos séculos XX e XXI e os seus reflexos nas práticas de arquitetura contemporâneas, abordando as problemáticas da circularidade, desvanecimento e homogeneização global. Em contraponto a estas forças, destaca-se a capacidade histórica da cultura japonesa para absorver, aprender e transformar influências externas em algo fundamentalmente próprio.

O trabalho divide-se em dois momentos estruturais. Uma vez que o valor da tradição é inseparável do pensamento arquitetónico japonês, o primeiro momento incide diretamente sobre as raízes da arquitetura no arquipélago nipónico, as origens das primeiras populações e a evolução da disciplina à luz dos edifícios e eventos mais marcantes da história do país, que definiram princípios e dinâmicas que infiltram o discurso da estética até a atualidade. Este enquadramento histórico culmina nas vésperas da industrialização do país, preparando o terreno para os grandes conflitos do século XX.

1. HENSHALL, Kenneth. *História do Japão*, p. 11.

2. MŌRI, Yoshitaka. “Subcultural unconsciousness in Japan”, in *Popular Culture, Globalization and Japan*, ed. ALLEN, Matthew e SAKAMOTO, Rumi, p. 188.

3. ALLEN, Matthew, SAKAMOTO, Rumi. *Popular culture, globalization and Japan*, pp. 2-3.

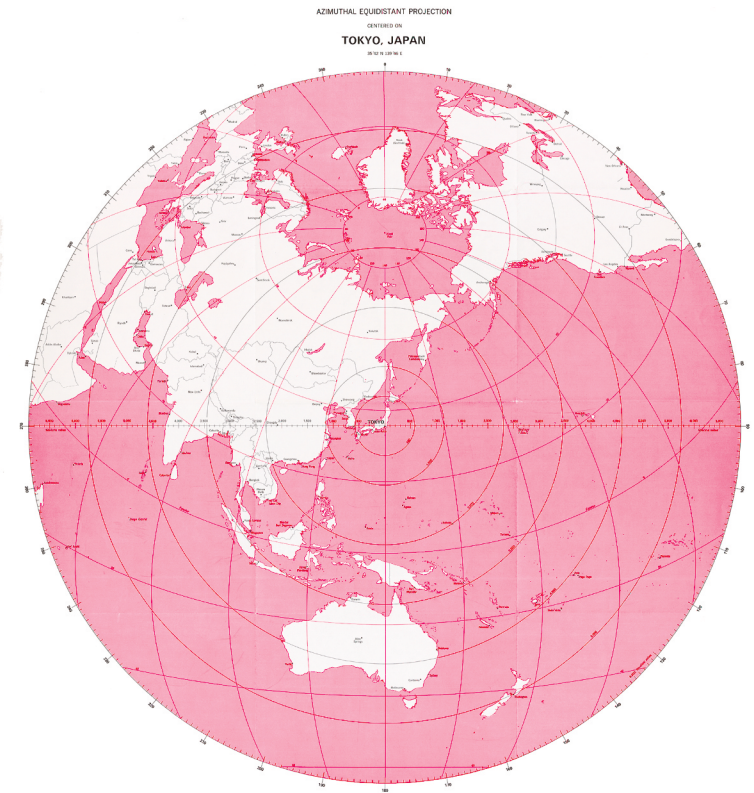
4. INABA, Kazuya, NAKAYAMA, Shigenobu. *Japanese Homes and Lifestyles*, p. 10.

5. LIN, Zhongjie. *Kenzo Tange and the Metabolist Movement*, p. 125.

6. TAUT, Bruno. *Houses and People of Japan.*, pp. 140-141.

7. MAKI, Fumihiko. *Nurturing Dreams*, p. 238.

8. EMOTO, Hiroshi. *Shibui Katsura*, p. 74.



Num segundo momento, é explorado o contexto e modo como a profissão de arquiteto foi enaltecida durante o século XX, e o percurso de auto-descoberta de uma tradição ancestral que aparenta, por vezes, aproximar-se da arquitetura moderna.⁸

São abordadas diversas narrativas de reconstrução através da análise dos autores e arquitetos que formularam a resposta do Japão às ideias importadas do Ocidente, durante uma época de enorme pressão para regenerar o país. Nesta altura, as problemáticas da implosão cultural no pós-guerra e da aniquilação total de malhas urbanas inteiras capturaram a imaginação do coletivo arquitetónico.

Foi um trauma que deu origem a movimentos endémicos e a novas vanguardas, cujos reflexos continuam, ainda hoje, a alimentar a imaginação da prática arquitetónica no futuro. Suscitou novas leituras da tradição e ajudou a forjar estratégias inéditas para ditar o rumo da realidade construída e novas leituras da mesma.

MOMENTO I: HISTÓRIA E CONTEXTO

*"All the phenomena of climate, which lead apparently with compelling logic to particular decisions and buildings by man, create a special mentality, a philosophic attitude, which surmounts sense and rules feeling. It ranges man on the same level as all other natural organisms as plants, trees, animals, mountains, woods, lakes, seas and even stones. All things have souls of equal value; the Shintō Shrine, standing under high trees on lofty mountains or overlooking the ocean, is like a monument to the forces of nature or like a treasured book opened at the true page to tell of them."*⁹

9. TAUT, Bruno. *Ibid.*, p.75.

Figura 1: Portal *torii* à entrada dos bosques sagrados em Ise.



1. – As Origens: Jōmon e Yayoi

As raízes da cultura espacial e tectónica japonesa assentam na dualidade primordial entre duas culturas, a vitalidade terrena do período Jōmon e a precisão estrutural do período Yayoi.

A civilização no arquipélago do Japão teve o seu princípio há cerca de 30 000 anos,¹⁰ mas é no Período Jōmon (13 000 a.C. - 1000 a.C.), que corresponde ao povo indígena do mesmo nome, que se encontram os primeiros assentamentos indígenas, cuja subsistência dependia da caça e do mar.¹¹ Hoje, o termo Jōmon é utilizado, no discurso sobre design e arquitetura, para invocar conotações de vitalidade primordial e proximidade da natureza.¹²

Os primeiros registos arquitetónicos e urbanísticos no território correspondem a pequenas aldeias Jōmon, tipicamente localizadas no litoral.¹³ As pequenas construções dispostas radialmente¹⁴ que compunham estes aglomerados eram obtidas por processo de subtração. Num exercício estereotómico, tinham as suas delimitações escavadas da terra como estratégia de inércia térmica, sendo compostas por duas partes: as paredes que resultavam do buraco que as delineava¹⁵ e angulosas coberturas de colmo espesso montados numa estrutura cónica.¹⁶

Mais tarde, a partir de 1000 a.C., povos provenientes da Ásia continental migraram progressivamente para o território japonês¹⁷ e introduziram novas práticas de cultivo do arroz e técnicas de metalurgia para o fabrico de ferramentas e armas. Denominados Yayoi, foram os seus avanços tecnológicos que possibilitaram a acumulação de riqueza e a estruturação hierárquica do poder.¹⁸ A cultura sedentária emergente aliada aos avanços tecnológicos, passou a refletir novos modos de construir.¹⁹

As suas aldeias eram implantadas onde fosse possível a fácil

Figura 2: Ferramentas, vasos e cerâmica ornamental jōmon.

Figuras 3-6: O povo indígena Ainu, em Hokkaido, é a população geneticamente mais próxima dos antecessores jōmon, e as suas habitações tradicionais preservam morfologias ancestrais.



10. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, p. 18.

11. KIDDER, J. Edward. *O Japão Antes do Budismo*, p. 36.

12. TANGE, Kenzo, KAWAZOE, Noboru. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, p. 23.

13. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, p. 20.

14. TANGE, Kenzo, KAWAZOE, Noboru. *Op. Cit.*, p. 29.

15. INABA, Kazuya, NAKAYAMA, Shigenobu. *Op. Cit.*, p. 12.

16. PAINE, Robert T., SOPER, Alexander. *The Art and Architecture of Japan*, p. 161.

17. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, p. 20.

18. INABA, Kazuya, NAKAYAMA, Shigenobu. *Op. Cit.*, p. 18.

19. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 55.

20. INABA, Kazuya, NAKAYAMA, Shigenobu. *Op. Cit.*, p. 18.

21. TANGE, Kenzo, KAWAZOE, Noboru. *Op. Cit.*, pp. 29-30.

22. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 54.

23. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 39-40.

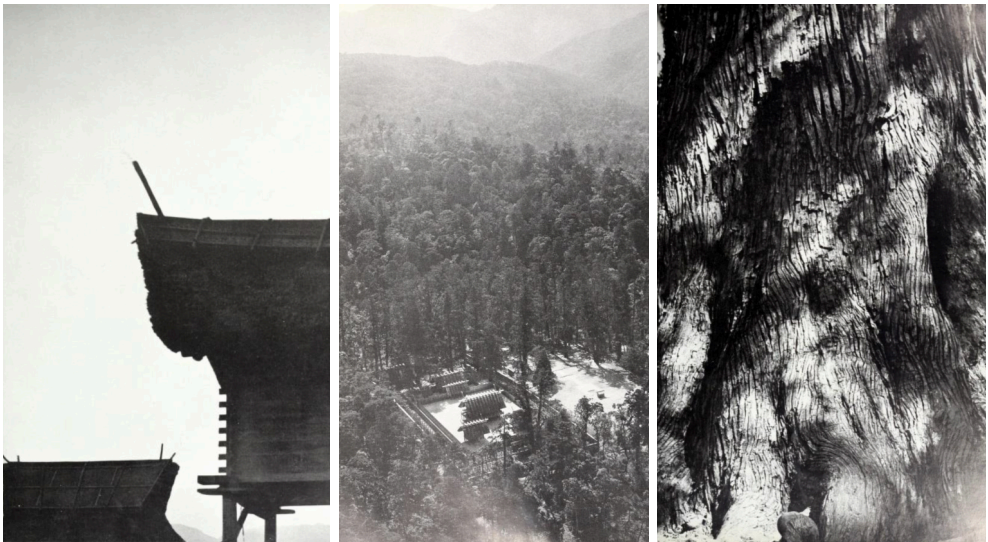
irrigação dos arrozais,²⁰ e à medida que a produção aumentou, passaram a construir-se celeiros cuja morfologia e elementos serviram de protótipo tectónico para muita arquitetura japonesa no futuro.²¹ O seu piso era elevado do chão, suportado por um sistema trilítico, evitando o desgaste e a podridão das madeiras estruturais,²² princípios que foram aplicados em breve às residências reservadas para os estratos superiores da sociedade.

O termo Yayoi hoje é utilizado para invocar o subtil e refinado, mas também a separação da Terra, integrando uma dicotomia em que contrasta com o termo Jōmon. Esta noção não hierarquiza nem sobrepõe um termo ao outro, mas apresenta-os como faces opostas da mesma moeda, explicativos de certos julgamentos estéticos.²³ Desde ensaios de Kenzō Tange a Arata Isozaki acerca do Ise Jingu e Villa Imperial de Katsura, ao Metabolismo e às suas teorias para a regeneração do Japão, o perdurar deste contraste no discurso contemporâneo, recorrendo a conceitos com raízes na história do país, é uma primeira pista para a grande importância que a tradição tem para os arquitetos japoneses, codificando os conceitos de equilíbrio e da dualidade de forma endémica.

2. – Natureza e Permanência: Ise Jingu

O conjunto de personificações mitológicas da paisagem e fenômenos naturais, crenças alicerçadas na purificação do Homem²⁴ e harmonia com a natureza formaram a base do Xintoísmo, a religião que emergiu dos primórdios da espiritualidade japonesa.²⁵ A sua arquitetura religiosa era de pequena escala,²⁶ e os lugares sagrados definidos não só pelas construções, mas também os elementos da paisagem que enquadravam, relativos aos deuses com que cada templo pretendia comungar, como florestas, montanhas, rios e formações rochosas.²⁷

O auge da manifestação física destes princípios encontra-se entre os bosques na prefeitura de Mie, no complexo religioso Ise Jingu. A origem do complexo é incerta, mas é considerado entre os mais antigos em todo o Japão e um dos melhores exemplares da arquitetura insular antiga.²⁸ Desde o século VII foram instaurados os edifícios como são conhecidos atualmente, assim como a prática ritualística da sua reconstrução a cada 20 anos,²⁹ uma tradição ainda viva que informa e inspira muito do pensamento sobre a arquitetura japonesa e as suas componentes metafísicas.³⁰



Figuras 7-9: As fotografias selecionadas para Ise, *Prototype of Japanese Architecture*, da autoria de Kenzō Tange demonstram leituras do Ise Jingu como indo muito além do construído. A natureza envolvente, os percursos e as texturas são incorporadas com grande importância na apresentação do espaço sagrado.

24. KIDDER, J. Edward. *Op. Cit.*, p. 222.

25. YAMAKAGE, Motohisa. *The Essence of Shinto*, p. 39.

26. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 40.

27. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 55.

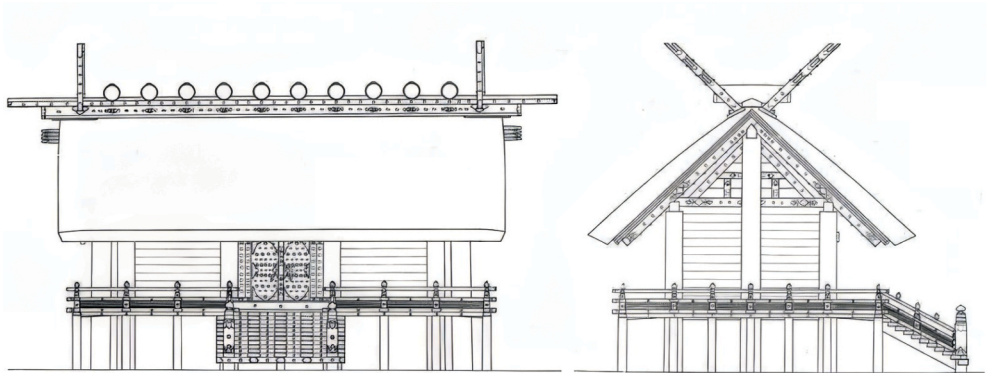
28. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 12.

29. ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*, p. 163.

30. TANGE, Kenzo, KAWAZOE, Noboru. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, p. 169, 206.

Figuras 10-11: Alçados frontal e lateral do edifício principal do Naikū.

Figura 12: O recinto recém-construído à esquerda, em contraste com o seu predecessor à direita. Cada um é posicionado ao lado de um recinto coberto de pedras brancas do rio Isuzu, destinado à futura reconstrução.



Os santuários principais, posicionados a cerca de seis quilómetros um do outro, são virtualmente idênticos.³¹ Construídos com uma tipologia semelhante à de um celeiro Yayoi,³² em madeira de cipreste japonês, levantados do chão sobre pilares,³³ eram tidos como pouco importantes até à publicação e disseminação dos textos críticos de Bruno Taut (1880-1938) no século XX.³⁴ Nos seus ensaios, o arquiteto alemão compara o complexo religioso à Acrópole, no sentido em que o Ise Jingu representa uma semelhante ligação às origens no contexto japonês,³⁵ mas mantido vital graças à reconstrução intermitente em madeira de cipreste nua, em contraste à natureza inerte do Partenon.³⁶

Esta avaliação externa, que refletia a condição endémica e insular daquela arquitetura, exigiu dos seus contemporâneos japoneses uma reavaliação, desde a qual passaram a ver Ise como um protótipo que legitimava a tradição do equilíbrio e harmonia com a natureza na arquitetura japonesa.³⁷

31. KIDDER, J. Edward. *Op. Cit.*, p. 227.

32. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 12.

33. TAUT, Bruno. *Op. Cit.*, p. 144.

34. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 123.

35. *Ibid.*, p. 13.

36. TAUT, Bruno. *Op. Cit.*, pp. 143-144.

37. CHÛTA, Itô in ISOZAKI, Arata, *Op. Cit.*, pp. 122-123.

3. – Influências e Reinvenção: Tōdai-ji

Durante a emergência do proto-estado Yamato no Japão central, ocorreram os primeiros contactos com o Budismo, e a religião oriunda do continente espalhou-se rapidamente. As implicações ficaram claras na arquitetura do período, cujos pagodes e templos erguidos passaram a incorporar inovações chinesas, como fundações de pedra e estruturas de cobertura mais complexas.³⁸ As suas formas influenciaram o percurso da arquitetura japonesa permanentemente, sendo os pagodes e os seus telhados curvos e imponentes um dos elementos visuais associados à iconografia japonesa ainda hoje.

Enquanto o *Ise Jingu* exemplificava o auge da arquitetura xintoísta e endêmica japonesa, um complexo religioso em particular, mandado construir em 728 em Nara, e concluído em 749, representava a importância do budismo na sociedade japonesa através da sua imponência: o Grande Templo Oriental, Tōdai-ji.³⁹ Este edifício assume-se como uma referência incontornável para entender a essência da arquitetura japonesa.⁴⁰ Em particular, a reconstrução do Tōdai-ji no século XII, uma obra do monge Chōgen (1121-1206), que assumiu a responsabilidade pelo seu restauro após o incêndio devastador durante as guerras Genpei, foi de especial importância



Figura 13: O Grande Portal Sul, Nandai-mon, um exemplar sobrevivente da reconstrução de Chōgen após os incêndios do século XVI.

38. INABA, Kazuya, NAKAYAMA, Shigenobu. *Op. Cit.*, p. 23.

39. CASTEL-BRANCO Cristina, CARVALHO, Guida. *Op. Cit.*, p. 133.

40. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 239.

Figura 14: Vista frontal do daibutsu-den atual do Tōdai-ji. Apesar do edifício atual ser colossal, reconstruído após os incêndios e guerras do século XVI, é estimado que tenha menos de metade do volume interno daquele reconstruído por Chōgen quatro séculos antes.

Figura 15: A câmara principal do edifício destina-se ao acolhimento de uma gigantesca estátua em bronze do Buda Vairocana, cuja construção utilizou milhares de toneladas de bronze.



pelo modo como demonstrou a capacidade de adaptação e absorção das influências externas como uma habilidade fundamental da arquitetura japonesa.⁴¹

O recinto do *Tōdai-ji* situa-se a nordeste da cidade de Nara, onde integra um enorme complexo delimitado por largos muros de alvenaria, separando a vida religiosa do dia-a-dia da restante cidade. Foi primariamente um mosteiro, e serviu como um local de reunião do clero de todas as escolas do budismo, formando uma nova centralidade para o poder religioso na região.⁴²

A reconstrução de Chōgen foi, pelo seu gigantismo, emblemática do estilo *daibutsu-yō* (estilo “Grande Buda”).⁴³ Introduziu também formas geométricas destiladas na configuração do salão principal, telhados enormes e espaços paralelepípedicos

41. *Ibid.*, pp. xii-xiv.

42. MINO, Yutaka in ROSENFELD, John M. *The Great Eastern Temple*, pp. 33-35.

43. *Ibid.*, p. 179.

cuja leitura, de formas geométricas “puras”, é por vezes considerada um ato característico de tempos revolucionários.⁴⁴ Nesse sentido, o Grande Portal Sul, *Nandai-mon*, que determina o eixo central de toda a edificação, é de grande importância, pois consta entre as poucas obras que permanecem no mesmo estado desde que Chōgen viveu,⁴⁵ não tendo ardido nos incêndios seguintes das guerras do século XVI. É sustentado por imponentes pilares de madeira que, por sua vez, apoiam um telhado duplo através da implementação de técnicas construtivas chinesas, de suportes em consola inseridos diretamente nos pilares, trazidas por engenheiros que acompanharam Chōgen de volta ao Japão, com o intuito de resolver os problemas inerentes à grande escala em que se pretendia construir.⁴⁶

O domínio construtivo e o racionalismo estrutural de Chōgen podem ser equiparados aos de Filippo Brunelleschi, que na Florença do século XV, ergueu o gigantesco Duomo de Santa Maria del Fiore. Ambos inovaram magistralmente a arte de construir e marcaram épocas de grande importância histórica: a ascendência da classe *samurai* ao poder, e o Proto-Renascimento, respetivamente. A grande inovação construtiva de Brunelleschi para o Duomo pode ser equiparada à de Chōgen dois séculos antes, porque cada autor demonstrou, através das suas soluções, atitudes pioneiras de uma racionalidade quase moderna,⁴⁷ racionalizando estruturas colossais e integrando a lógica da montagem na própria forma final da arquitetura.

O *Tōdai-ji* serve hoje de exemplo em grandiosa escala da capacidade japonesa de assimilar influências externas, através da sua reinvenção e adaptação.

44. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 173

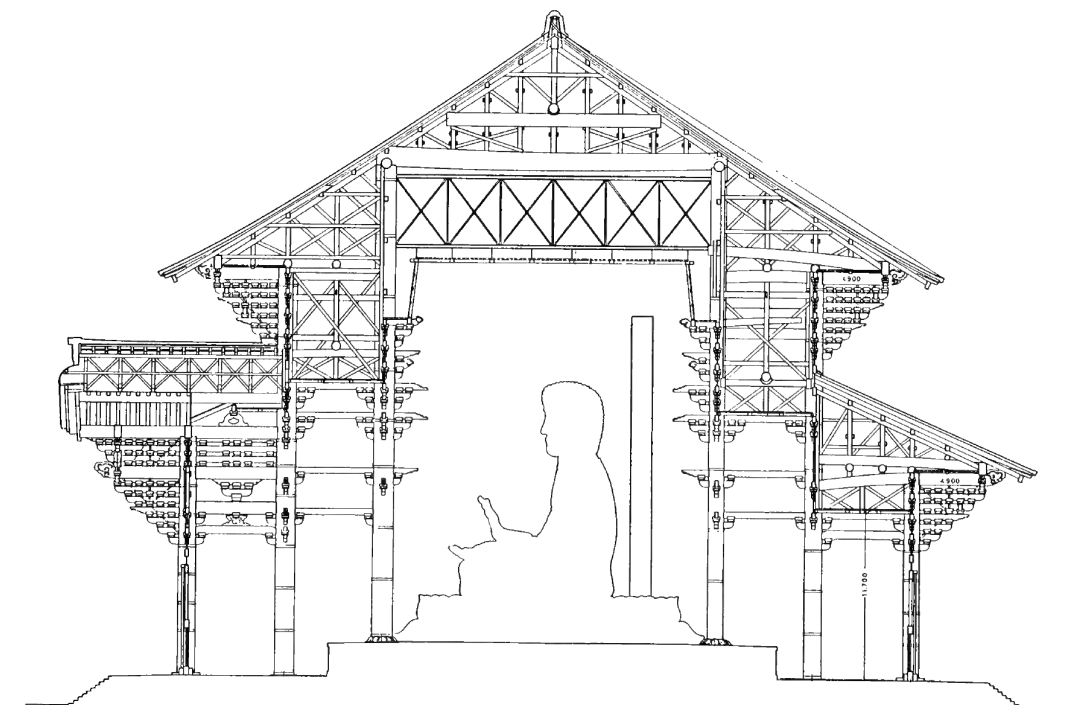
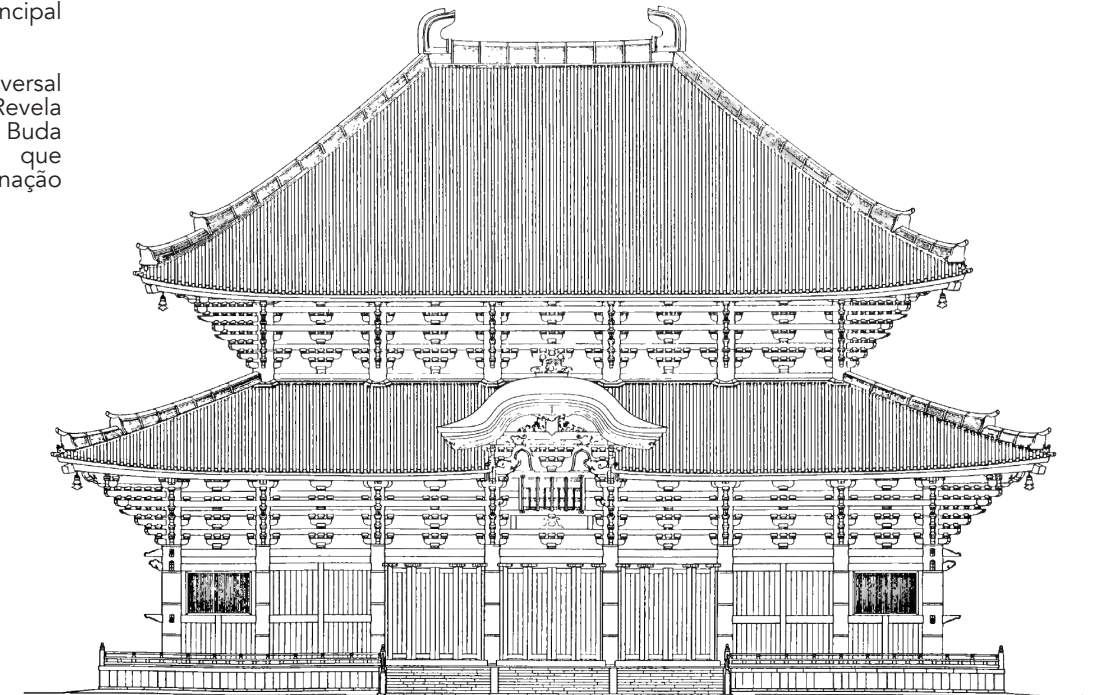
45. *Ibid.*, p. xiii.

46. ROSENFELD, John M. *Op. Cit.*, pp. 42-44.

47. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 186-188, 211, 224-226.

Figura 16: Alçado principal do atual *daibutsu-den*.

Figura 17: Corte transversal do atual *daibutsu-den*. Revela a escala da estátua do Buda Vairocana em bronze, que quase faliu a jovem nação quando foi feito.



4. – Contraste de Escalas: Castelos e Casas de Chá

Em 794, a capital da jovem nação é deslocada para a atual Quioto,⁴⁸ que viria a permanecer como capital do Japão durante o próximo milénio. A distância da influência monástica da antiga capital foi de importância fundamental para a criação de uma cultura unicamente japonesa e de grande requinte.⁴⁹ No entanto, enquanto a produção artística ocupava a nobreza, os senhores de guerra das províncias acumulavam grande poder e viriam a tornar-se os *samurai*.

Os conflitos que surgiram da transição de poder deram origem às guerras *Genpei*, que fizeram arder o *Tōdai-ji* durante o cerco da antiga capital em 1181,⁵⁰ e à formação do xogunato, um governo militar que dava grande importância aos valores associados à classe guerreira: a força, disciplina e austeridade,⁵¹ cujo poder era legitimado pela família imperial.⁵² Durante o século XIII, o controlo do novo governo sofreu grande erosão⁵³ e a guerra espalhou-se por todo o território japonês.⁵⁴

Durante os reinados em que o xogunato conseguia consolidar vasto poder em Quioto,⁵⁵ procurava trazer prestígio e legitimidade à centralização do seu poder, mandando construir obras ostentosas. Num excelente exemplo da arquitetura do xogunato considerada *kitsch* por Taut, durante a sua "descoberta" da arquitetura japonesa



48. STAVROS, Matthew. *Kyoto: An Urban History of Japan's Premodern Capital*, p. xix, 7-8.

49. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, pp. 46-48.

50. TURNBULL, Stephen. *Fortified Temples and Monasteries*, pp. 20, 50-52.

51. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, pp. 58-59.

52. *Ibid.*, pp. 53-54.

53. *Ibid.*, pp. 61-63.

54. TURNBULL, Stephen. *Japanese Castles 1540-1640*, p. 4.

55. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, p. 62.

Figura 18: O Templo do Pavilhão Dourado, ou Kinkaku-ji, implantado num jardim *shakkei*, um estilo que integra o jardim e a paisagem, estendendo a percepção das vistas do pavilhão.

Figura 19: Vista de uma torre defensiva em primeiro plano contra o *tenshu* do castelo Himeji no fundo.

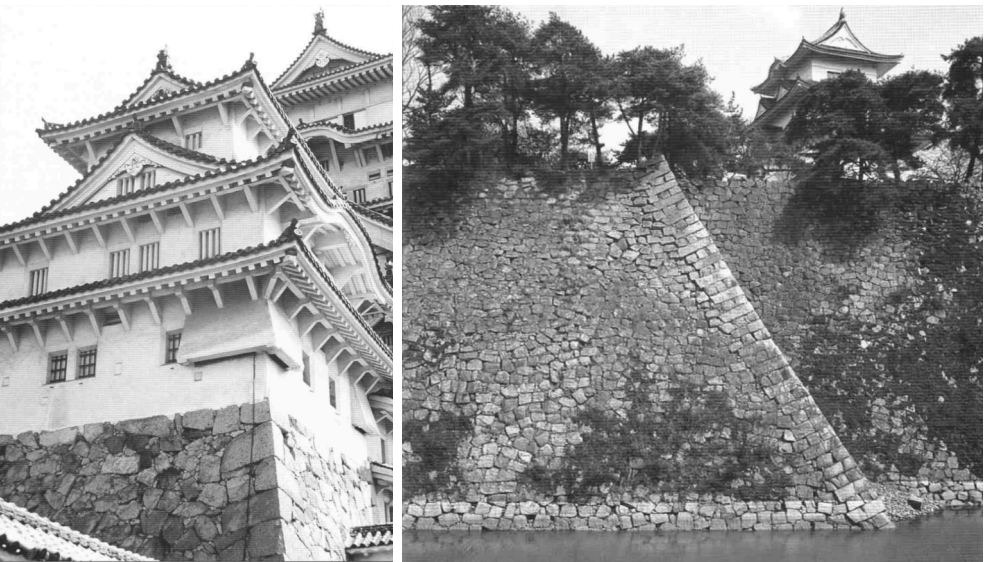


Figura 20: A enorme base de pedra do castelo em Iga Ueno.

56. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, pp. 30-31.

57. TAUT, Bruno. *Op. Cit.*, pp. 161-164.

58. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, pp. 62-63.

59. LIDIN, Olof G. *Tanegashima: The Arrival of Europe in Japan*, pp. 1-5.

60. *Ibid.*, pp. 4-6.

61. CASTEL-BRANCO Cristina, CARVALHO, Guida. *Op. Cit.*, pp. 10, 42.

no século XX, foi mandado construir no final do século XIV o Templo do Pavilhão Dourado, um retorno ao gosto chinês na cultura da época, associada à estética dos templos Zen, reforçando a autoridade clerical dos monges dessa seita.⁵⁶ Os seus dois pisos superiores são completamente revestidos em folha de ouro, e seu excesso ornamental e apontamentos materialistas atraem comparações negativas.⁵⁷

Em 1467, teve início a guerra civil que mergulhou o país na Era dos Estados em Guerra durante o século seguinte.⁵⁸ Foi durante este período bélico constante que, em 1543, ocorreu o primeiro contacto dos japoneses com o Ocidente, quando um navio chinês desviado da sua rota deu à costa em Tanegashima, com três mercadores portugueses a bordo que traziam consigo, além de uma cultura muito contrastante alicerçada no cristianismo, os primeiros mosquetes demonstrados no Japão.⁵⁹ As novas armas de fogo capturaram imediatamente o interesse dos senhores de guerra,⁶⁰ que começaram a fabricá-las, sabendo que estas viriam a mudar o rumo dos conflitos na nação. A adoção de novas tecnologias para a guerra refletiu-se também na arquitetura,⁶¹ e manifestou uma nova tipologia de

fortificações numa escala nunca antes vista: os castelos dos senhores feudais.⁶² Sob a vigilância das altas torres *tenshu* dos castelos, protegidas com grandes muros de pedra e amplos recintos labirínticos,⁶³ estas fortalezas ancoraram novas centralidades, em torno das quais se formaram novas cidades-castelo, malhas urbanas que eram veículos para a expressão do poder de cada senhor provincial.

Desde sempre, tal como no Ocidente, a beleza e qualidade com que se podia construir era um modo de demonstrar o poder da autoridade à população.⁶⁴ Pelo final do século XVI, o dáimio Oda Nobunaga (1534-1582) concluiu o maior esforço de unificação do país até então. Tomava as rédeas do seu domínio no imponente Castelo Azuchi,⁶⁵ que deixou impressões marcantes nos primeiros visitantes ocidentais com a sua expressão arquitetónica.⁶⁶

Nobunaga foi assassinado três anos após a construção do seu castelo, e a sua obra prima foi destruída. No entanto, a classe guerreira que agora dominava o país demonstrou ter uma enorme vontade de erguer fortalezas que considerava proporcionais à sua glória⁶⁷ e vários outros castelos foram construídos sob o olhar cuidadoso dos novos regentes, que reuniam todas as qualidades exemplares da arquitetura militar do período, experimentadas no



Figura 21: Pintura do Castelo Azuchi, localizado na margem do lago Biwa. Cópia feita em 1855 de uma pintura mais antiga perdida.

62. JANSEN, Marius B.. *Op. Cit.*, p. 25.

63. TURNBULL, Stephen. *Op. Cit.*, pp. 12-13.

64. JANSEN, Marius B.. *Op. Cit.*, p. 16.

65. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, pp. 64-66.

66. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 93.

67. CASTEL-BRANCO Cristina, CARVALHO, Guida. *Op. Cit.*, p. 64.

Figura 22: Vista norte do Castelo Himeji, o mais celebrado castelo sobrevivente do período. O acesso ao complexo é intencionalmente labiríntico para desorientar quaisquer invasores que conseguissem penetrar no recinto. No centro do recinto, o *tenshu*, a estrutura principal, é composta por seis níveis, cinco dos quais estão acima da fundação de pedra. Tal como as restantes estruturas dentro das muralhas, está coberto de reboco branco que além de proteger contra o fogo, contribui para a sua aparência austera e serena.



68. *Ibid.*, p. 93.

69. JANSEN, Marius B.. *Op. Cit.*, p. 16.

70. NISHI, Kazuo, HOZUMI, Kazuo. *Op. Cit.*, p. 106.

71. JANSEN, Marius B.. *Op. Cit.*, p. 24.

castelo de Nobunaga.⁶⁸ As fortalezas construídas a esse propósito consolidaram-se como principais instrumentos para a união política e centralização do poder no território Japonês de modo conclusivo, preparando a nação para alterar a sua relação com a ocupação do território e agir como uma unidade contínua.⁶⁹

Apesar do período ter sido definido pela grande escala da arquitetura militar, foi também quando ganhou imensa importância a intimidade do ritual e as cerimónias associadas à preparação e consumo do chá na pequena escala. Estas práticas, até então influenciadas pela estética opulenta proveniente da emulação dos gostos continentais, mudaram de rumo, passando a haver uma maior valorização da simplicidade e dos aspetos sublimes das cerimónias, enfatizando os utensílios de materiais naturais e sem adornos.⁷⁰

Toyotomi Hideyoshi, o líder militar que deu continuidade aos esforços de Nobunaga na consolidação do Japão fragmentado, foi, como o seu antecessor no poder, um patrono das artes e da cultura. Ambos os líderes militares contavam com os serviços de mestres de cerimónias do chá, que planeavam convívios onde exibiam o seu poder e requinte.⁷¹ Durante a regência de Hideyoshi, Sen no Rikyū



Figura 23: Uma das mais distintas casas de chá do Japão, a Shokintei está implantada nos jardins da Villa Imperial de Katsura. A crueza dos materiais utilizados e os contrastes simples exemplificam a estética *wabi-sabi*.

Figura 24: Jardins do templo Ōbai-in, desenhados sob a influência de Sen no Rikyū, utilizam composições de pedra e musgo para evocar paisagens montanhosas e marítimas.

(1522-1591) foi o mestre das cerimônias de chá que mais se destacou ao tornar-se num dos seus conselheiros mais próximos.⁷²

Nesse período, Rikyū consolidou a arquitetura das casas de chá, estabelecendo padrões tipológicos que se refletiram em toda a arquitetura japonesa desde então.⁷³ Deu continuidade à linhagem ideológica que mais tarde se consolidou na estética *wabi-sabi*, integrando imperfeições e o caráter efêmero das coisas.⁷⁴ Os espaços das casas de chá que projetava codificavam estes princípios, dos quais um exemplo é o desenho da porta, a *nijiriguchi*, de vão estreito e baixo, obrigando todos os participantes, independentemente do seu estatuto social, a debruçarem-se para entrar.⁷⁵ Também favorecia a intimidade, uma vez que as casas eram muito pequenas e utilizavam materiais naturais no estado menos processado possível. Apesar da simplicidade e dimensão diminuta das suas construções, estas condicionantes espaciais serviam para enquadrar o percurso até ao edifício e os jardins ao seu redor⁷⁶ que eram uma parte intrínseca da leitura das mesmas.

Segue-se que, durante o mesmo período, os jardins japoneses eram alvo de grande sofisticação. Deslumbraram os visitantes europeus da época, incluindo o celebrado jesuíta português Luís

77. CASTEL-BRANCO Cristina, CARVALHO, Guida. *Op. Cit.*, pp. xv, 79.

78. *Ibid.*, p. 7.

79. TANGE, Kenzo, KAWAZOE, Noboru. *Op. Cit.*, pp. 22-25.

80. CASTEL-BRANCO Cristina, CARVALHO, Guida. *Op. Cit.*, pp. xvi

72. CASTEL-BRANCO Cristina, CARVALHO, Guida. *Op. Cit.*, p. 181.

73. OKAKURA, Kakuzō. *The Book of Tea*, pp. 52, 104.

74. YOUNG, Michiko. *Introduction to Japanese Architecture*, p. 62.

75. OKAKURA, Kakuzō. *Op. Cit.*, pp. 58-59.

76. *Ibid.*, p. 57.

Fróis (1532-1597), autor de *História de Japam* e de muitas das *Cartas de Évora*, que conheceu pessoalmente Sen no Rikyū⁷⁷ e descreveu os jardins japoneses como composições que enfatizavam as preferências estéticas nipónicas acima de tudo, em contraste com seus homólogos portugueses, mais práticos e com considerações pela produção de frutos e plantas úteis.⁷⁸

No Japão, além da seleção e manipulação cuidadosa das plantas e das suas formas, eram aplicadas técnicas de composição de jardins de pedras e gravilha nos seus lugares de caráter ritualístico, onde composições de pedras marcavam um sítio de poder, uma prática que remonta à era Jōmon⁷⁹ e que, como a utilização de materiais não processados e assimetria nas casa de chá, reflete a permanência do conceito da vitalidade e ligação à natureza. As rochas dispostas sobre leitos de areia riscada podem simbolizar ilhas em mares imóveis ou montanhas cujos cumes penetram acima das nuvens, são utilizadas nos espaços intersticiais dos jardins e, com a sua simplicidade compositiva, refletiam o gosto japonês pela natureza e pelas suas representações⁸⁰ numa época paralelamente dominada pela construção de enormes fortalezas de grande artifício.



Figura 25: Vista aérea da Villa Imperial de Katsura e dos seus jardins e lago.

5. – Miragens do Moderno: A Villa Imperial de Katsura

No século XVII iniciou-se o icónico período Tokugawa, em que o xogunato do mesmo nome isolou a nação japonesa do fluxo de influências mercantis e culturais do Ocidente, considerando-as fundamentalmente desestabilizadoras.⁸¹ Foi durante este período, desde 1616, que ao longo de quase cinquenta anos se construiu nos arredores de Quioto a Villa Imperial de Katsura.⁸²

A obra é composta por um recinto que encerra um grande jardim, o palácio, diversas casas de chá, e um pequeno templo budista privado. O complexo palacial encerra três momentos: o *Koshoin*, *Chushoin* e o *Shingoten*; ou antigo pavilhão, pavilhão do meio e novo palácio, respetivamente, que representam três expansões das construções pré-existentes. O recinto também engloba várias casas de chá, entre as quais a *Shōkintei*, que é considerada popularmente o melhor e mais belo exemplar deste tipo de edifício.⁸³

Cada *shoin* corresponde a um momento diferente da construção, e são caracterizados pela altura em que foram

84. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p.14.

85. ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*, p. 241.

construídos.⁸⁴ O primeiro e mais antigo pavilhão, o *Koshoin*, é um exemplar do estilo *shoin-zukuri*,⁸⁵ demarcado por elementos como uma alcova interior (*tokonoma*), onde são colocados objetos artísticos como pergaminhos, pinturas e cerâmicas, assim como o espaço intersticial das varandas abertas para o jardim (*engawa*). O *Chushoin* e *Shingoten*, por sua vez, ligam-se ao pavilhão original seguindo uma implantação diagonal, garantindo que todos os pavilhões partilham a mesma vista desimpedida para o jardim. O pavilhão do meio mantém a linguagem arquitetónica do *Koshoin*, enquanto que o *Shingoten*, o novo palácio, representa uma secção mais formal do complexo, com ornamentação mais minuciosa.

Hoje, Katsura é uma obra que assume um carácter mitográfico, independente da realidade dos seus edifícios e jardins, devido à variedade de leituras possíveis, que permitem a extração de quase quaisquer conclusões.⁸⁶ Entre as interpretações seletivas de Katsura é notável a de Bruno Taut (1880-1938) que a utilizou para navegar o clima político tenso da década de 1930 no Japão Imperial.⁸⁷ Mais tarde, Kenzō Tange, em grande parte responsável pela reconstrução do país no período após a Segunda Guerra Mundial, explicou a sua inspiração na tradição no livro “Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture”, publicado em 1960. No texto, introduzido

86. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 249-251.

87. *Ibid.*, p.11.

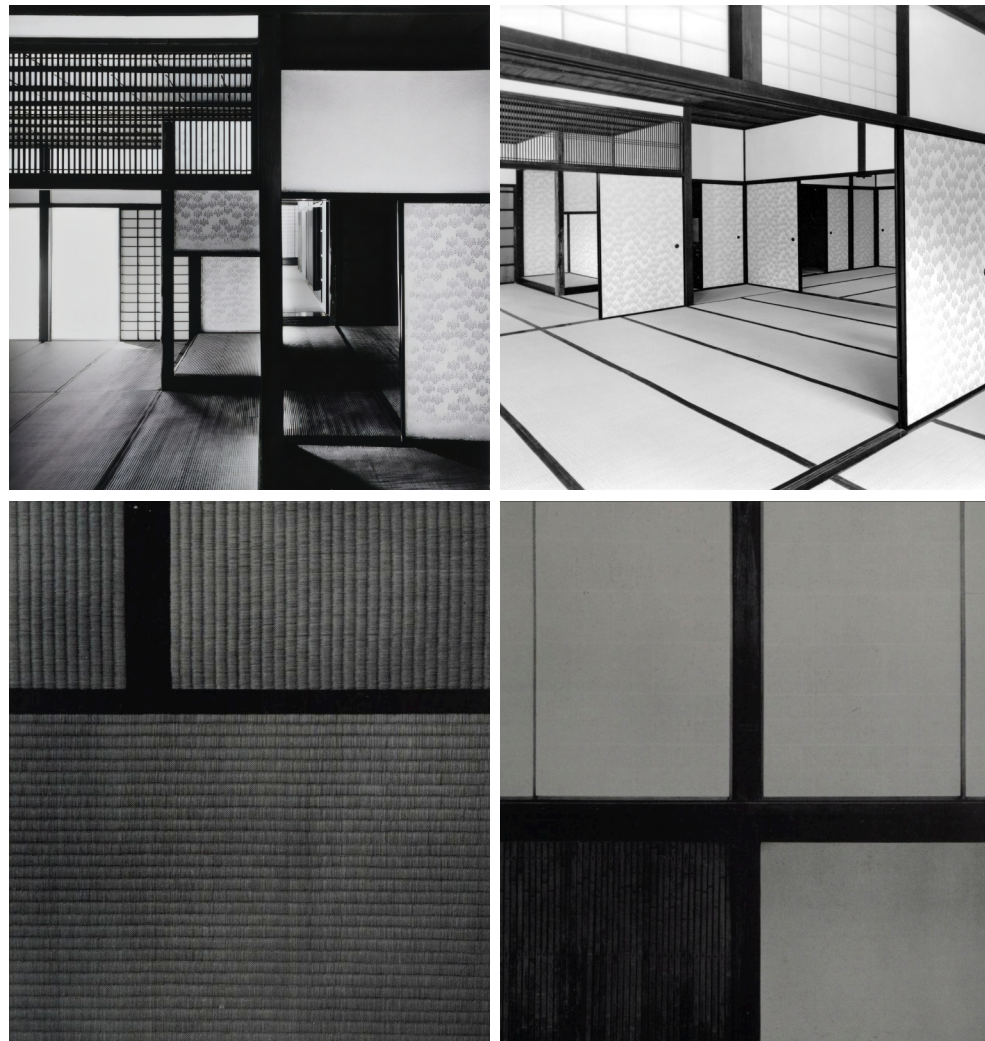
81. HENSALL, Kenneth. *Op. Cit.*, p. 85.

82. ISOZAKI, Arata. *Katsura Villa: Space and Form*, p.1.

83. SPEIDEL, Manfred. *Japanese Traditional Architecture in the Face of its Modernization*, p. 108.

Figura 26: Vista dos *shoin* durante a Primavera. Este ponto de vista, desde uma ilha no lago do jardim, ilustra a densidade de vegetação e o equilíbrio entre o cuidado tido com o jardim e com o edifício, que são de semelhante importância para o habitante do espaço.





Figuras 27-30: Fotografias do interior dos shoin em Katsura, da autoria de Yasuhiro Ishimoto, publicadas junto do texto de Walter Gropius e Kenzō Tange no livro *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960.

89. GROPIUS, Walter in TANGE, Kenzō. *Op. Cit.*, p. 2.

“They represented a still-living culture which in the past had already found the answer to many of our modern requirements of simplicity, of outdoor-indoor relation, of modular coordination and, at the same time, variety of expression, and had thereby attained a common form-language uniting all individual efforts;”⁸⁹

Esta perspetiva, acompanhada pelas imagens de Ishimoto consolidou a Villa Imperial de Katsura como um mecanismo de validação mútua. Para os arquitetos japoneses do pós-guerra, como Tange, a obra provava que a abstração geométrica, modularidade e fluidez espacial não eram importações continentais, mas elementos latentes na sua própria tradição construtiva. Para os arquitetos ocidentais, como Walter Gropius, o complexo refletia as aspirações formais do Movimento Moderno construídas sobre o módulo dos tapetes de *tatami*. Ou ainda, como no caso de Fernando Távora (1923-2005), o complexo representava uma das obras que melhor exemplifica a harmonia pretendida pelos modernistas entre o espaço organizado e as suas circunstâncias físicas e temporais.⁹⁰

90. TÁVORA, Fernando. *Teoria Geral da Organização do Espaço*, p. 37.

por Walter Gropius (1883-1969) e acompanhado pelo ensaio fotográfico de Yasuhiro Ishimoto, que desconstruía os edifícios em padrões *mondrianos*, Tange procurou explicar a relação entre arquitetura moderna e a tradição japonesa.⁸⁸

Leituras como a de Tange capturaram a imaginação de outros arquitetos do século XX acerca de Katsura, que vislumbravam características da arquitetura Moderna que tinha origens europeias na obra japonesa do Período Edo (1600-1868). Nas palavras de Gropius:

88. TANGE, Kenzō. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, pp. 35-36.

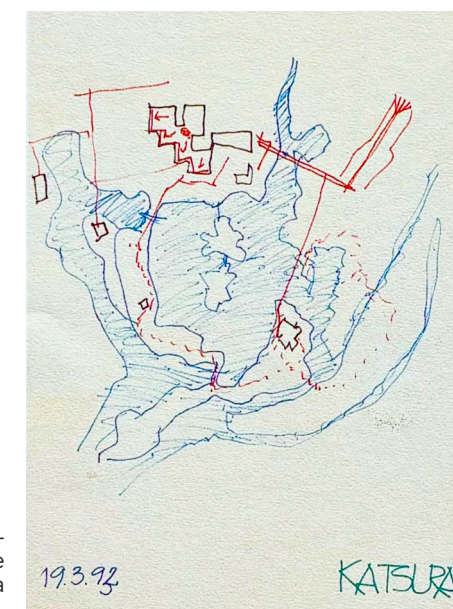


Figura 31: Planta do complexo palacial em Katsura e dos seus jardins, esquiçada por Fernando Távora.



Figura 32: Retrato oficial do Imperador Hirohito.

Figura 33: Mapa representando os territórios pertencentes aos diversos poderes coloniais no extremo Oriente. Publicado em 1925, ilustra o domínio do Japão sobre Taiwan (Formosa), a península coreana, e a ilha de Sakhalin.

6. – O Nascimento do Japão Industrial e Imperial

No período que se seguiu, o Japão manteve o conjunto de políticas de isolamento que limitavam os contactos com o Ocidente,⁹¹ mas quando uma frota norte-americana forçou a abertura dos portos japoneses em 1853, a erosão que a autoridade do xogunato Tokugawa sofreu culminou em profundas reformas políticas⁹² que devolveram o poder quase absoluto ao imperador, a Restauração Meiji. O novo governo implementou medidas de modernização do país a uma velocidade estonteante e transformou-o numa potência industrial e militar que obteve controlo sobre vastos territórios.⁹³ No entanto, a mesma rápida industrialização que levou à militarização com sucesso inédito gerou também uma crise de identidade na arquitetura japonesa.⁹⁴ Graças ao sucesso do seu expansionismo, o império japonês recém-estabelecido precisava de uma forma de construir que projetasse o seu poder e ideologia.

91. JANSEN, Marius B.. *Op. Cit.*, p. 63.

92. TEEUWEN, Mark, BREEN, John. *A Social History of the Ise Shrines.*, p. 157-158.

93. HENSALL, Kenneth. *Op. Cit.*, pp. 129-133.

94. REYNOLDS, Jonathan M.. "The Bunriha and the Problem of 'Tradition' for Modernist Architecture in Japan 1920-1928" in MINICHELLO, Sharon A. *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy 1900-1930*, p. 233.

95. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 27, 124-125.

96. PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele. A Arquitetura e os Sentidos*, pp. 42-43.

97. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 5.

A nação que pretendia afirmar-se, até recentemente, não tinha sequer um equivalente à palavra "arquitetura". O termo *kenchiku* que significava "construção de edifícios", cuja conotação não incluía originalmente as componentes teórica e artística que a palavra de origem europeia englobava, foi defendido por Chūta Itō. Representou uma evolução da linguagem para incorporar conceitos além da dimensão material dos edifícios,⁹⁵ integrado quando as influências e teorias ocidentais tornaram evidente a necessidade de tal vocábulo.

Entretanto, durante as primeiras décadas do século XX, publicações sobre a cultura japonesa começavam a penetrar o pensamento ocidental. O *Livro do Chá* de Kakuzō Okakura (1863-1913), apresentava os rituais do chá, tipificando a estética *wabi-sabi* como uma profunda expressão da espiritualidade japonesa, enfatizando a união do homem com a natureza e explicando a sua conceção estética.⁹⁶ Publicado nos Estados Unidos em 1909, inspirou Frank Lloyd Wright (1867-1959),⁹⁷ que contava com Kikutarō Shimoda (1866-1931), entre os seus colaboradores. Shimoda, por sua vez, transpôs volumes em tijolo e betão armado, tecnologias de construção Ocidentais, para um contexto japonês, onde os encerrava com telhados com beirais curvos de estilo japonês, que se passou a

Figura 34: Kikutarō Shimoda, circa 1928.

Figura 35: Kakuzō Okakura, filósofo e crítico de arte cujo trabalho foi crucial para elevar a cerimónia do chá de um mero ritual social a uma forma de culto estético reconhecida internacionalmente.

Figura 36: Chūta Itō, Arquiteto, historiador e crítico de arte japonês que defendia o estilo *teikan*. Propôs o termo *kenchiku*.





Figura 37: Museu Municipal de Arte de Quioto, um edifício prominente no estilo teikan, é caracterizado pela justaposição de uma estrutura principal de influência neoclássica ocidental com uma cobertura de telha em estilo tradicional japonês.

denominar o estilo *teikan-zukuri*, ou Estilo da Coroa Imperial. O estilo arquitetônico escolhido para as colônias tinha, portanto, origens longínquas mas a colagem superficial sob o nome de um estilo foi prontamente apropriada como uma ferramenta de propaganda pelos imperialistas para edifícios do estado e nas colônias em território recém-conquistado.⁹⁸

Por outro lado, havia correntes opostas ao ecleticismo empregue no estilo *teikan* e à importação de tecnologias e estética ocidentais num tão curto espaço de tempo, que atropelavam e quebravam com a tradição. Isaburō Ueno (1892-1972), um arquiteto japonês considerado um vanguardista no seu país, liderava a *Japan International Architectural Association*, cujos membros acreditavam que o movimento moderno apresentava uma solução para a crise de identidade da arquitetura japonesa, e que esta podia ser regenerada sem as apropriações feitas pelo estilo *teikan*.⁹⁹

Foi com este intuito que Ueno convidou Bruno Taut, um arquiteto alemão e modernista para lecionar no Japão. Taut que tinha até então liderado projetos de habitação social em Berlim e escrito sobre projetos utópicos, posicionando-se na vanguarda do

98. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 8-9.

99. *Ibid.*, *Op. Cit.*, pp. 9-10.

100. SPEIDEL, Manfred. "Japanese Traditional Architecture in the Face of its Modernization" in *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, p. 93-94.

101. SCRIVANO, Paolo, CAPITANIO, Marco. "West of Japan/East of Europe: Translating Architectural Legacies and the Case of Bruno Taut's Hyuga Villa" in *Built Heritage Vol. 2, No. 2*, p. 55.

102. SPEIDEL, Manfred. *Op. Cit.*, pp. 104, 110-111.

103. EMOTO, Hiroshi. "Shibui Katsura, The Emergence of a Japanese Global Icon, 1921-70", pp. 65, 69.

104. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 12-14.

movimento moderno, aceitou o convite assim que o Terceiro Reich se instalou na Alemanha.¹⁰⁰ Chegou ao Japão em 1933, e durante a sua estadia, habitou uma pequena casa tradicional onde experimentou a grande afinidade pelo espaço exterior circundante tradicionalmente presente na arquitetura japonesa.¹⁰¹ Poucos dias depois de chegar ao Japão, visitou a Vila Imperial de Katsura com Ueno, e a obra deixou uma forte impressão no arquiteto alemão, que se considerou o seu "descobridor".¹⁰²

Taut tinha algum conhecimento e admiração pela arquitetura japonesa,¹⁰³ mas os seus julgamentos sofreram pela sua falta de conhecimento das nuances da história do Japão. Categorizou as obras que conheceu como pertencentes a um de dois tipos de arquitetura: *honmono*, autêntico e imperial como Ise Jingu ou *ikamono*, *kitsch* e referente aos xogunatos, como o Templo do Pavilhão Dourado. A dicotomia servia como um dispositivo retórico que oferecia alguma proteção do regime, por avaliar positivamente obras "imperiais" durante um período em que o imperador era divinizado e detinha imenso poder; neste sentido, destacava a arquitetura produzida com a menor influência continental.¹⁰⁴

Os seus escritos tiveram o efeito pretendido e foram um catalisador cuja perspectiva e valorização externa legitimou a

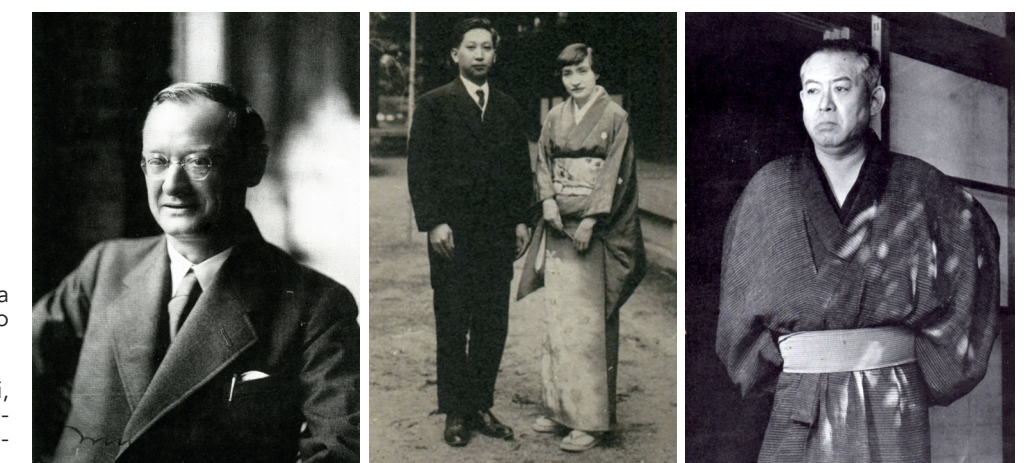


Figura 38: Bruno Taut, 1933.

Figura 39: Isaburō Ueno e a sua esposa, Felice Rix-Ueno em Quioto, circa 1926.

Figura 40: Jun'ichirō Tanizaki, cujas obras lidam frequentemente com o tema da identidade cultural japonesa, 1951.



Figura 41: Primeira edição d'*O Elogio da Sombra* em inglês, publicada em 1954.

105. *Ibid.*, p. 293.

106. *Ibid.*, pp. 3-4, 15.

107. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 90.

108. JUN'ICHIRO, Tanizaki, *O Elogio da Sombra*, p. 9, 15-16, 49.

109. PALLASMAA, Juhani. *Op. Cit.*, p. 44.

110. JUN'ICHIRO, Tanizaki, *O Elogio da Sombra*, p. 23.

reavaliação do legado arquitetônico da nação.¹⁰⁵ As questões emergentes acerca da valorização da arquitetura tradicional japonesa, assim como o desejo de rejeitar o ecletismo da arquitetura estatal cristalizaram-se na consciência coletiva dos arquitetos japoneses durante a década de 1930 como a problemática de capturar a essência da arquitetura japonesa, durante o auge do expansionismo imperial. Taut tinha alterado para sempre o rumo da arquitetura naquele país com a introdução de um olhar externo e ocidental.¹⁰⁶

Ainda no período de afirmação destas sensibilidades, no mesmo ano de 1933 em que Taut se refugiou do regime Nazi no Japão, foi publicado *O Elogio da Sombra*, que se tornou uma das mais celebradas referências na discussão das qualidades e sensibilidades estéticas do povo japonês e da sua cultura.¹⁰⁷ Neste pequeno volume, Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965) relata o esforço que a arquitetura japonesa faz para integrar os progressos tecnológicos ocidentais. As culturas são contrastadas, em particular, através do modo como se relacionam com a luz e sombra, sendo o Ocidente caracterizado pelo seu gosto pela luz e brancura imaculadas, que destacam o Homem como existindo separado da natureza.¹⁰⁸ Enquanto para os japoneses, a qualidade sombria é inerente ao corpo do povo¹⁰⁹ e alia-se às imperfeições dos objetos, tornando as suas texturas, muitas vezes polidas pelo uso com as mãos, mais profundas e de maior sutileza.¹¹⁰

Tanto o olhar estrangeiro e modernista de Bruno Taut como a resistência nostálgica de Tanizaki convergiam na mesma crítica à modernização superficial do Japão. Enquanto o estilo *teikan* tentava resolver a crise de identidade colando telhados tradicionais em caixas de betão, Ueno e os demais modernistas pretendiam encontrar a verdadeira tradição, que formaria a base teórica sobre a qual os arquitetos japoneses do pós-guerra teriam de reconstruir uma nação em ruínas.

MOMENTO II: O JAPÃO MODERNO

*"When I stood in the ruins of the city after losing my father and sister to the bomb there, I was suddenly overcome by this sense of personal mission. In a world where there was nothing left at all, I felt the call of all things man-made. The burned-out shell of a streetcar, an overturned truck, a half-melted bicycle... I felt like they were all calling out to me, saying "Hear us, O traveler!" When evening came, the setting sun was just so amazingly beautiful, setting the horrific ruins aglow in its crimson light - it was as if the light of the Western sun upon the atomic hellscape transformed it into a dazzling vision of paradise. The setting sun saved the relationship between the realm of things and the realm of people. That scene has continued to have a primal significance in all that I've done since. Experiences like that redirected my perception of the mutability of life from a sense of vanity and desolation to the sense that change drives new growth. I vowed to pursue the kind of change that fit the needs of postwar Japan through industrial design."*¹¹¹

111. EKUAN, Kenji in KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Project Japan: Metabolism Talks*, p. 81.



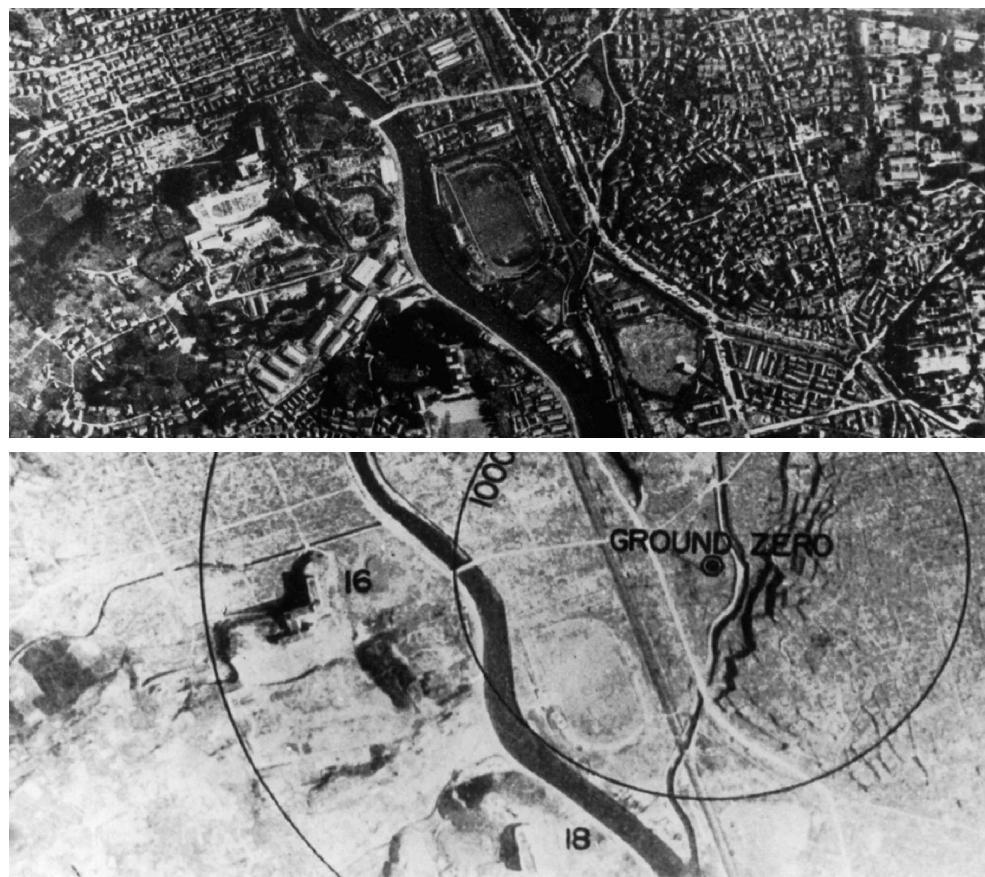
Figura 42: No Xintoísmo um portal *torii* demarca a transição de um domínio terreno para o mundo dos espíritos. Depois do bombardeamento atômico, um permanece erguido entre os escombros em Nagasaki.

7. – Tabula Rasa e os Pioneiros do Pós-Guerra

Em 1941, o Japão envolveu-se diretamente na Segunda Guerra Mundial. Durante o conflito, o país expandiu agressivamente o seu território na Ásia, tornando a sua economia numa incrível máquina de guerra. No entanto, não foi o suficiente para enfrentar as forças aliadas e quase todas as cidades japonesas foram devastadas.

Em 1945 os Estados Unidos lançaram bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, que resultaram na destruição quase total destes lugares, caracterizados agora pela ausência da cidade. O bombardeamento precipitou a rendição incondicional do Japão e o início da ocupação aliada da nação em escombros, que implementou grandes reformas para reconstruir o país.¹¹²

112. HENSHALL, Kenneth. *Op. Cit.*, pp. 172-185.



Figuras 43-44: Vista aérea de Nagasaki antes e depois do bombardeamento atômico.

Figura 45: Um soldado japonês caminha entre os escombros de Hiroshima durante setembro de 1945.



113. KUROKAWA, Kisho. *Metabolism in Architecture*, p. 9, 32.

114. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Project Japan: Metabolism Talks*, p. 78.

115. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Op. cit.*, p. 78.

O Japão foi desde sempre um país com muito pouca área onde era viável construir,¹¹³ uma dificuldade antes da industrialização e explosão demográfica, como no século XVIII, quando Edo, a atual Tóquio, era já a maior cidade do mundo, com 1 milhão de habitantes. Esta densidade presente no território desde há muito tempo, aliada à falta de espaço devido ao terreno acidentado, apesar de sempre incentivar um bom aproveitamento, tinha criado uma rede de pré-existências tão complexa que o planeamento era quase impossível.¹¹⁴

Anteriormente, os grandes planos coloniais tinham permitido aos arquitetos e planeadores japoneses a experiência de criar malhas urbanas de raiz. Após a devolução dos territórios chineses com o cessar da guerra, criou-se uma situação inédita ao regressar ao Japão: a condição *tabula rasa* nele próprio. A aniquilação total da malha urbana física tinha criado os espaços abertos e vastos de que só tinham disposto até então nos territórios subjugados.¹¹⁵ A situação em que se encontravam era inédita no mundo e o apagar de séculos

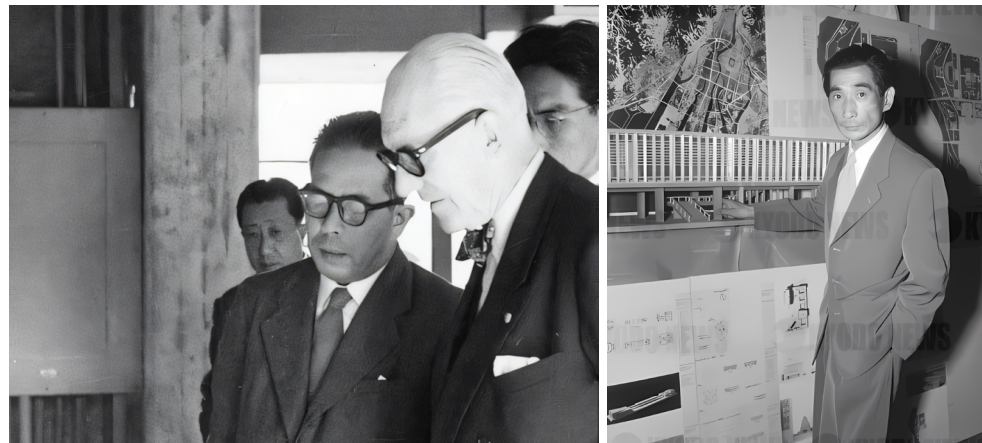


Figura 46: Le Corbusier no escritório de Kunio Maekawa durante a sua visita a Tóquio em 1955.

Figura 47: Kenzō Tange junto da sua maquete para o Museu Memorial da Paz.

de construção foi um catalisador de visões para o futuro da arquitetura e urbanismo à escala das metrópoles construídas desde o zero.

Kunio Maekawa (1905-1986) foi um dos primeiros arquitetos japoneses a interessar-se pela problemática da identidade japonesa e no pós-guerra foi ao encontro de respostas que se enquadravam dentro da produção do movimento moderno. Tendo estagiado com Le Corbusier em Paris¹¹⁶ e colaborado com Antonin Raymond, um antigo colaborador de Frank Lloyd Wright, em Tóquio, Maekawa funcionou como um canal de importação do vocabulário moderno para o Japão adquirir as ferramentas tectónicas do Ocidente e as aplicar à sensibilidade espacial japonesa.¹¹⁷

Em 1935, deu início à sua prática independente, em que as suas obras refletiam a sua capacidade de sintetizar os elementos espaciais japoneses alicerçados na tradição em harmonia com as influências ocidentais. Foi nesse escritório que o mais incontornável arquiteto japonês do século XX iniciou a sua carreira, Kenzō Tange (1913-2005). Contribuiu inicialmente para o desenho de habitação em massa para o território chinês capturado,¹¹⁸ projetos delineados e condicionados pelas aspirações coloniais do Japão Imperial durante o período expansionista,¹¹⁹ mas sob o olhar crítico do tutor que

116. KUMAGAI, Takaaki. "Maekawa Kunio: Prefabrication and Wood Modernism 1945-1951" in *dearq* 22, p. 37.

117. VAN SANDE, Hera. "Importance of Le Corbusier" in *The Japan Architect* 117: Kunio Maekawa, pp. 4, 14-18.

118. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Ibid*, p. 72.

119. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, p. 47.

120. VAN SANDE, Hera. "With regard to Kunio Maekawa" in *The Japan Architect* 117: Kunio Maekawa, pp. 4.

121. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, pp. 14-17.

122. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, p. 51.

123. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Ibid*, p. 106.

procurava reinventar a tradição construtiva japonesa.¹²⁰

Findada a guerra, partindo do seu sucesso durante o regime imperial,¹²¹ Tange, que tinha ganho o concurso de 1942 para o Monumento à Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental, converteu a escala do projeto ultranacionalista nunca construído no monumento à paz em Hiroshima,¹²² um parque comemorativo que engloba um museu, onde cruza os pilotis com as proporções dos pilares e a elevação do solo dos celeiros Yayoi e dá início à sua consagração como a figura central da arquitetura pós-guerra.

Rapidamente estabeleceu o seu próprio atelier na Universidade de Tóquio, o *Tange Lab*, e começou a transpor as suas experiências para o território japonês.¹²³ Estreou-se no palco internacional quando, em 1951, foi convidado, com Maekawa, para o

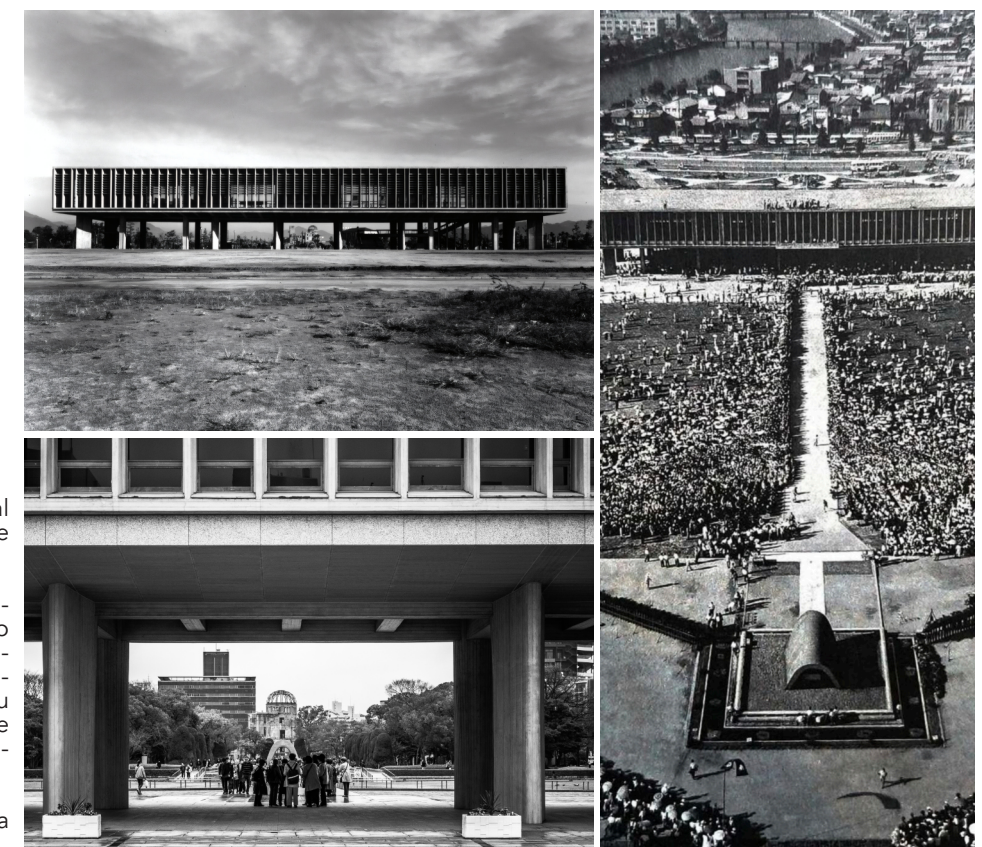


Figura 48: Fachada principal do Museu Memorial da Paz de Hiroshima.

Figura 49: Pormenor do enquadramento do icónico Memorial da Paz de Hiroshima, um edifício com redoma que se preserva no seu estado após a explosão, entre os pilares do museu desenhado por Tange.

Figura 50: Vista aérea do dia da inauguração do Memorial.



Figura 51: Kenzō Tange junto do seu Plan for Tokyo Bay, 1960.

124. ISOZAKI, Arata. *Op. Cit.*, p. 59

125. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Ibid*, p. 122.

126. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, pp. 4, 152-158.

127. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Op. Cit.*, pp. 25, 47, 206, 233-239.

CIAM VIII em Hoddesdon, na Inglaterra, onde Tange apresentou o seu plano para o Parque da Paz em Hiroshima.¹²⁴ Nos anos seguintes, o *Tange Lab* recebeu uma vasta quantidade de comissões para projetos de habitação plurifamiliar e edifícios municipais¹²⁵ que permitiram a Tange explorar a tradição construtiva japonesa, referenciando marcos da tradição arquitetônica japonesa em ensaios como *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture* e *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, publicados em 1960 e 1965, respectivamente.

O culminar das suas investigações e mais influente manifestação das suas ideias urbanísticas surgiu com o “Plano para a Baía de Tóquio” que, para lidar com a expansão sem precedentes da cidade no pós-guerra, propunha a expansão da metrópole sobre o mar numa escala inédita. Tange pretendia com o plano romper com a cidade concêntrica histórica e tipificar a megaestrutura de uma cidade linear. A sua proposta funcionava em torno de um eixo viário, permitindo a adaptação da periferia às necessidades dos habitantes, que construiriam sobre gigantescas sub-estruturas mutáveis, que sistematizavam a cidade.¹²⁶

Paralelamente, em 1959, um grupo de jovens arquitetos e artistas japoneses, muitos dos quais influenciados diretamente por Kenzō Tange, preparavam o lançamento do “último movimento vanguardista da arquitetura moderna”, o Movimento Metabolista.¹²⁷

8. – Metabolismo

Na World Design Conference de 1960 ("WoDeCo '60"), Kiyonori Kikutake, Noboru Kawazoe, Fumihiko Maki, Masato Otaka e Kishō Kurokawa publicaram o seu manifesto: *Metabolism: The Proposals for New Urbanism*, um libreto que continha uma coletânea de ensaios e propostas da sua autoria:¹²⁸

Ocean City, de Kiyonori Kikutake era um dos mais audaciosos, de concepção próxima ao plano de Tange para Tóquio. Confrontado com a escassez de terrenos aptos para construção no Japão, propunha uma megaestrutura modular flutuante para albergar as infraestruturas principais e os serviços, enquanto as unidades habitacionais poderiam ser acopladas e substituídas ao longo do tempo.¹²⁹ *Space City*, de Kishō Kurokawa propunha uma semelhante lógica mas focada na cidade vertical. Este conceito de "cápsulas", as células habitacionais mínimas, era central ao Metabolismo, refletindo o conceito de nascimento, crescimento e morte das células como parte de um organismo maior, aplicado à arquitetura.¹³⁰ Como no Ise Jingu, alguma da matéria apodrece e morre, mas a forma e a estrutura sobrevivem através da substituição contínua.



128. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, pp. xviii, 23-36.

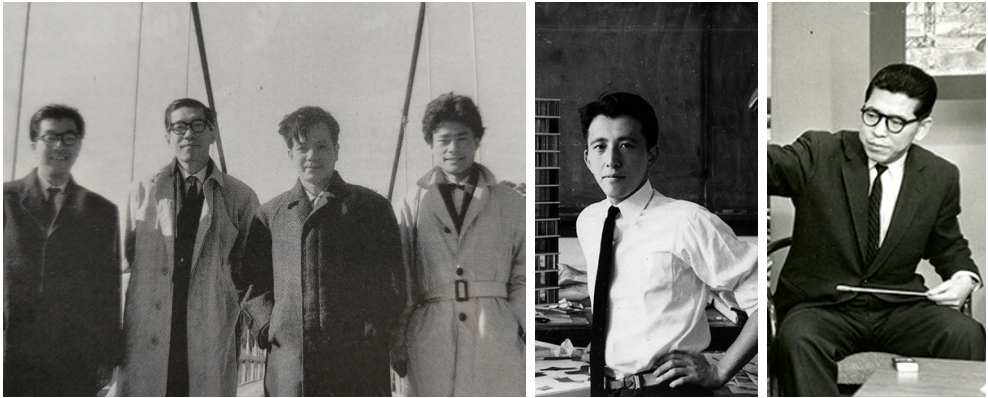
129. *Ibid.*, pp. 25-28.

130. *Ibid.*, pp. 28-31 .

Figura 53: Desde a esquerda: Kiyonori Kikutake, Takashi Asada, Noboru Kawazoe, Kisho Kurokawa, 1960.

Figura 54: Fumihiko Maki, 1954.

Figura 55: Masato Otaka, 1966.



Noboru Kawazoe, crítico de arte e escritor, fornecia uma base teórica e filosófica para o movimento em *Material and Man*. Argumentava que a sociedade e a cultura humanas estavam em constante fluxo e que a arquitetura deveria refletir a efemeridade da vida. Criticava a rigidez da arquitetura moderna e defendia uma abordagem que permitisse a mudança e a renovação, utilizando metáforas biológicas para descrever a relação entre os edifícios, as cidades e os seus habitantes.¹³¹ *Toward Group Form*, de Fumihiko Maki e Masato Otaka, consequentemente, exploravam a relação entre o edifício individual e a forma urbana coletiva, que acreditavam ser a acumulação de decisões individuais ao longo do tempo, gerando uma "forma coletiva" dinâmica.¹³²

Contavam com o apoio fundamental de Takashi Asada (1921-1990),¹³³ o braço direito de Kenzō Tange, que organizava o grupo sem fazer oficialmente parte dele e mantinha ligações entre o Tange Lab e os jovens arquitetos, tendo incentivado a criação do Movimento Metabolista como uma teoria original japonesa, aplicável ao resto do mundo.¹³⁴

131. *Ibid.*, pp. 34-37.

132. *Ibid.*, pp. 31-34.

133. KUROKAWA, Kishō. *Op. Cit.*, p.41.

134. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, p. 20.

Figura 52: Na terceira página do manifesto são descritas a filosofia e intenções do movimento. O símbolo associado, os três *tomoe*, ou *mitsutomoe*, representa na tradição xintoísta a união das três forças universais (céu, terra e humanidade) e o ciclo contínuo da vida.

"Metabolism is the first Japanese movement which succeeded to show originality after the War. In Japan before World War II, even modern architects were limited to learn, absorb and apply the concepts of

*Western architecture. Contrarily, Tange and the Metabolists developed and expressed an original Japanese architecture theory.*¹³⁵

Enquanto Tange focava a sua carreira em grandes projetos públicos, nunca fazendo oficialmente parte do grupo, os metabolistas procuravam uma plataforma para materializar as suas propostas. A Exposição Mundial de 1970 em Osaka (Expo '70) viria a ser o palco ideal para essa demonstração, permitindo que as suas visões de cidades flexíveis e modulares fossem apresentadas ao mundo, não apenas como teoria, mas como arquitetura construída.¹³⁶

Com o tema “Progresso e Harmonia para a Humanidade”, a Exposição Universal de 1970 em Osaka reuniu as condições para os metabolistas apresentarem o fruto das suas teorias ao público. Kenzō Tange foi apontado como principal responsável pelo planeamento da Expo e desenhou o *Big Roof*, uma cobertura metálica enorme sobre treliças, que unificava os pavilhões temáticos e em torno da qual o evento e as restantes construções se organizaram.¹³⁷



Figura 56: *Big Roof* de Tange que acolhia toda a *Festival Plaza* central à Expo, construída como uma experimentação de uma *Space Frame* a que várias exposições se podiam interligar facilmente.

135. SUZUKI, Hiroyuki in BLACKWOOD, Michael. *Kisho Kurokawa: From Metabolism to Symbiosis*.

136. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, p. 200.

137. *Ibid.*, pp. 200, 217-219.

Figura 57: Vista aérea da Expo '70 desde o lado a oeste, onde se observam os pavilhões da União Soviética e dos Estados Unidos nos extremos esquerdo e direito, respetivamente, refletindo as tensões políticas que culminaram na Guerra Fria.



138. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Op. Cit.*, p. 45.

139. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, p. 214.

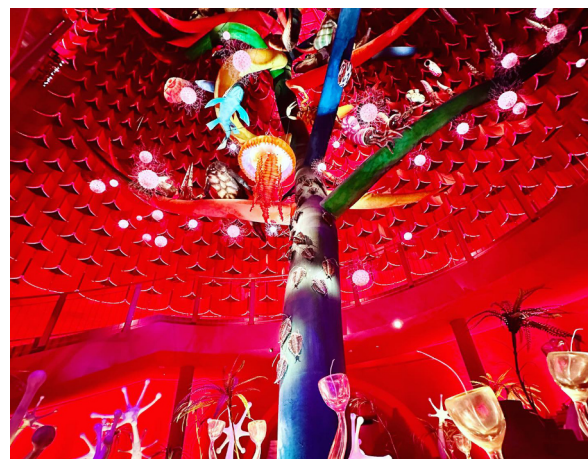
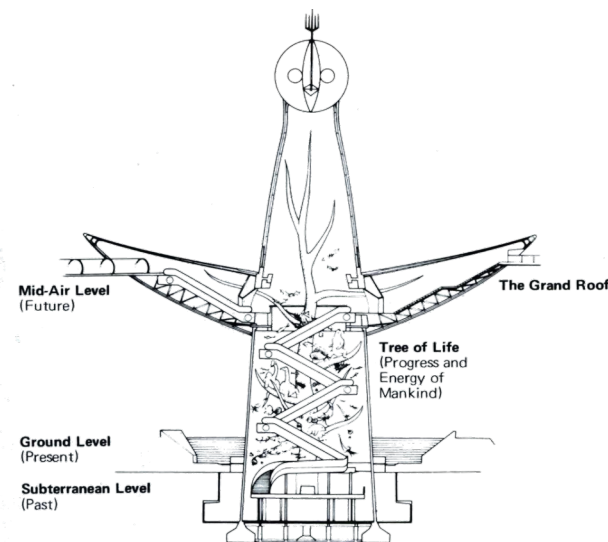
140. JENCKS, Charles in KUROKAWA, Kishō. *Op. Cit.*, p. 15.

141. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Op. Cit.*, p. 35.

De entre os colaboradores que selecionou, Arata Isozaki foi o responsável pelo espaço diretamente sob a cobertura desenhada por Tange, a *Festival Plaza*.¹³⁸ Os numerosos Metabolistas, entre os restantes convidados, reconheceram a sua oportunidade. Para além das estruturas individuais, o grupo de Metabolistas foi central na conceção das exposições temáticas sob o *Big Roof* central.¹³⁹ Entre estes, Kishō Kurokawa destacou-se com dois pavilhões que exploravam as cápsulas e o crescimento orgânico.¹⁴⁰

Finalmente, Tarō Okamoto (1911-1996), artista e escultor, amigo de Kenzō Tange, acreditava que a harmonia celebrada naquela exposição e no mundo pós-guerra não era real, tendo sido obtida apenas a um nível superficial que necessitava a supressão do indivíduo para ser mantida.¹⁴¹

Neste sentido, enquanto artista convidado, Okamoto materializou a sua crítica através da Torre do Sol, uma estrutura de 70 metros de altura, feita de betão projetado, ornamentada com pinturas e com uma forma que lhe atribui valor inegavelmente



Figuras 58-61: Vistas da Torre do Sol: desde a Festival Plaza (acima) e do acesso principal (à esquerda), corte longitudinal e exposição Tree of Life no interior.

escultórico. O seu interior albergava uma exposição enorme cuja leitura se desdobrava numa viagem vertical através da evolução da vida, a "Árvore da Vida", uma escultura de 41 metros com figuras de seres vivos simples na sua base e os mais evoluídos no topo.

*"This was a clash of differences – modern versus anti-modern. I designed the devices for staging grand events in Festival Plaza, and was one of the supporters of having a huge roof. But alas, when at last I saw Okamoto's tower (looking like a giant phallus) penetrating the soft membrane of the roof, I thought to myself that the battle for modernity had finally been lost."*¹⁴²

142. ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*, p.56.

O edifício, que permanece hoje no Parque Comemorativo da Expo '70, representa uma faceta da vitalidade Jōmon. Okamoto pretendia colocar a sua obra em forte contraste à sofisticação do Big Roof de Tange e à harmonia superficial que este representava, e para esse efeito a torre penetrava a gigantesca estrutura metálica num ato de subversão simbólica do hubris Yayoi das utopias apresentadas.

Enquanto a Expo marcou o expoente máximo do Metabolismo, assinalou também o início do seu fim enquanto solução urbanística viável. As megaestruturas flexíveis revelaram-se monumentos de um pragmatismo questionável, fortemente dependentes de uma injeção de capital e tecnologia nas décadas em que o impacto da Segunda Guerra Mundial começava a desvanecer-se no crescimento económico global.



Figura 62: Kisho Kurokawa em Ginza, à frente da sua recém-construída Nakagin Capsule Tower, em 1974.

9. – Starchitect perante a Revitalização de uma Nação

Kishō Kurokawa (1934-2007) era o mais jovem entre os metabolistas, e foi o arquiteto cujas obras se relacionaram de modo mais próximo com os princípios do movimento. Fez desde sempre parte da vanguarda, marcado em particular por noções de impermanência da arquitetura, originárias da sua experiência pessoal da destruição de Nagoya.¹⁴³ Não defendia a criação de modelos ideais, mas de equipamentos que a população geral pudesse operar, e a sua exploração do conceito de cápsulas, que desenvolvia neste sentido, atingiu a maturidade com os seus pavilhões para a Expo '70 e veio a definir o seu percurso e legado.

Mais tarde, durante a década de 1970, Kurokawa tornou-se rapidamente uma estrela da televisão japonesa, como intelectual público e entrevistador para a NHK. Pela sua proeminência durante este período, contribuindo muito para a valorização da profissão de arquiteto perante os olhos do público, Kurokawa veio a ser

144. ISOZAKI, Arata in KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Op. Cit.*, p.411

caracterizado como um arquiteto mediático.¹⁴⁴ Foi na mesma década que uma segunda onda de modernização varreu o país, alimentada pelo otimismo tecnológico enquanto as grandes empresas da nação dominavam as indústrias de fabrico mais avançadas do mundo.

Em 1972, o Primeiro-Ministro Kakuei Tanaka publicou *Remodeling the Japanese Archipelago*, um livro onde detalhava o seu plano ambicioso para descentralizar a indústria de Tóquio e distribuir o crescimento pelas cidades periféricas. A execução desta visão não coube aos *starchitects* que dominavam a atenção pública, mas sim a um enorme número de engenheiros civis, burocratas e trabalhadores da função pública.

Enquanto os metabolistas desenhavam utopias de cidades flutuantes, o Estado construiu a expansão maciça da rede ferroviária de alta velocidade e vias rápidas interurbanas. Este processo de revitalização procedeu sistematicamente e resultou na verdadeira megaestrutura do Japão. Em vez das metáforas biológicas e de cápsulas mutáveis, a infraestrutura estatal procurou a permanência e pragmatismo contra desastres naturais. Foi a infraestrutura e não o objeto arquitetónico isolado que concretizou um organismo único e hiperconectado.

143. Kisho Kurokawa in BLACKWOOD, Michael. *Op. Cit.*

Figura 63: Kurokawa conduz uma entrevista televisiva ao Primeiro Ministro japonês Kakuei Tanaka acerca da sua publicação do livro "Remodelling the Japanese Archipelago" onde este manifesta o seu interesse e plano para o futuro do país.





Figura 64: Torre de Cápsulas Nakagin em 1972, pouco tempo depois de ser erguida em Ginza.

O contraste entre estas duas realidades atingiu o seu auge em Ginza, Tóquio, precisamente no mesmo ano da publicação do plano de Tanaka, quando se construiu a icónica obra que promulgava as soluções utópicas de Kurokawa para o desenho das novas cidades, a Torre de Cápsulas. Manifestava plenamente o conceito de um equipamento cuja funcionalidade estava sob a responsabilidade de cada indivíduo que o utilizava, sem abandonar as metáforas biológicas do Metabolismo.

O edifício de 13 pisos era composto por duas torres centrais de betão armado que centralizavam os acessos e infraestruturas, nas quais cápsulas pré-fabricadas, içadas por uma grua, eram montadas e ligadas. As cápsulas de aço, com isolamento de amianto, eram fabricadas numa fábrica de carruagens de comboio, e o seu interior era feito de plástico moldado. Kurokawa comparava-as com as casas de chá, por partilharem as dimensões de quatro tapetes tatami, e

145. BLACKWOOD, Michael. *Nakagin Capsule Tower, a Metabolist Icon on the Verge of Destruction*

146. BLACKWOOD, Michael. *Kisho Kurokawa: From Metabolism to Symbiosis*.

acreditava que o carácter individual de cada habitante era preservado por fabricar unidades e não um todo.¹⁴⁵

Ao olhar metabolista, a torre de cápsulas ilustra a analogia das estruturas que constroem a cidade como um organismo, integrando-se na malha urbana como um ser vivo num ecossistema, adaptando-se às condicionantes do mesmo através da renovação das suas células. Neste sentido, admite a mudança constante, um valor que Kurokawa, na sua própria arquitetura e filosofia pessoal denominou de Metamorfose.¹⁴⁶

O edifício foi construído com o intuito de cada unidade ser vendida ou alugada separadamente, cada cápsula representando uma unidade adaptável e móvel, que pudesse futuramente ser transportada e montada noutra torre.

No entanto, as condicionantes impostas pela modularidade e mobilidade das cápsulas condicionaram os aspetos práticos do edifício e comprometeram a sua viabilidade a longo termo. Por um lado, a manutenção era difícil de executar, e por outro, devido à obsolescência tecnológica acelerada que se observou nas décadas seguintes, era impossível implementar cápsulas com tecnologias mais recentes, impedindo a realização do conceito da mobilidade das cápsulas. Em especial destaque, está o facto de se ter utilizado amianto para o isolamento das cápsulas, o que tornava a reabilitação



Figuras 65-67: Interior das cápsulas com mobília integrada e moldada em plástico, que também incluía eletrodomésticos imbutidos, como uma televisão, rádio, telefone e sistema de som da marca Sony.

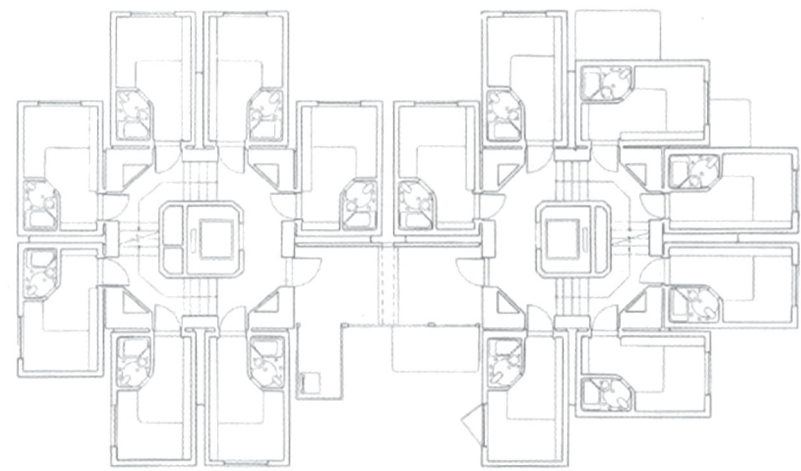


Figura 68: Planta do piso standard da torre, demonstrando a organização das cápsulas em torno das duas torres centrais que albergam os acessos por escada e elevador.

das cápsulas extremamente perigosa, dispendiosa e inviável.¹⁴⁷

Toyo Ito, que se distanciava do Metabolismo por achar que o movimento tinha perdido parte do seu apelo ao se integrar no crescimento económico global¹⁴⁸ que dominou a década de 1980 no Japão, demonstra, ironicamente, a atitude mais próxima das metáforas biológicas empregues pelos metabolistas:

*“Architecture is the same as a human being. It is also alive. It is a sort of living matter. In my opinion, when it finishes its purpose, it should meet its end just as human beings do. I do not appreciate the idea of keeping a building once it becomes a carcass.”*¹⁴⁹

Quando foi construída, tinha marcado o auge da expressão metabolista. Uns 50 anos mais tarde, em Abril de 2022, como resultado do voto da maioria dos moradores, a Torre de Cápsulas foi desmontada e demolida, completando o seu ciclo metabólico.

147. BLACKWOOD, Michael. Edge of destruction

148. REF. DOCU. “But, once I entered their world, I found the dream was not so great. Or, I should say I got the impression that they were being integrated in to the economic expansion.” - Toyo Ito

149. REF. Toyo Ito, docu



Figuras 69-76: Imagens da exposição 1972/accumulations, de Noritaka Minami, a propósito da demolição da torre de cápsulas. O marco metabolista em Nakagin albergou uma grande diversidade de modos de viver apesar das circunstâncias diminutas de cada cápsula, comprovando algumas das ideias de Kurokawa, apesar do infeliz fim do edifício.

10. – Um Novo Conflito de Escalas

Após a Expo '70 e a construção da Torre Nakagin, a influência do Metabolismo na edificação real dissipou-se. Com a reconstrução do país e a escala urbana entregues às soluções infraestruturais pragmáticas do Estado, a vanguarda arquitetônica japonesa viu-se forçada a redefinir o seu campo de ação. É neste cenário de desilusão com a utopia urbana que se destaca uma nova geração, liderada por duas figuras incontornáveis que operaram em pólos opostos: Arata Isozaki e Kazuo Shinohara. O seu espólio conjunto funciona como um microcosmo da segunda metade do século XX, ilustrando um verdadeiro conflito de escalas na procura de uma nova identidade.

Arata Isozaki (1931-2022), nascido em Ōita, e formado na Universidade de Tóquio, foi aluno de Kenzō Tange e seu assistente no escritório até estabelecer a prática independente em 1963.¹⁵⁰ Apesar de ter colaborado com os metabolistas durante a Expo '70, rejeitava as utopias e o optimismo dos membros do movimento. No entanto, nunca excluiu a possibilidade de propostas idealizadas para as cidades do Japão no pós-guerra, e iniciou a sua carreira com a escala institucional, produzindo muitas obras públicas e sedes de empresas.

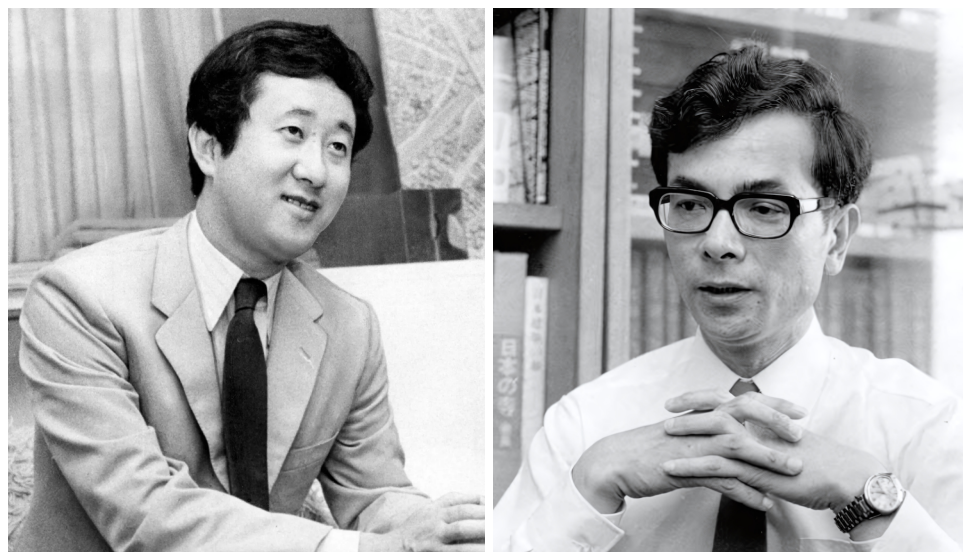


Figura 77: Arata Isozaki, em 1972.

Figura 78: Kazuo Shinohara, em 1972.

150. Ingarden, Krzysztof, Katarzyna Banasik-Petri. "Arata Isozaki: Problems Concerning the Classification and Periodization of His Architecture." *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury*. Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, vol. LII, no. 1, 2024, p. 108.

Figura 79: A Biblioteca Municipal de Ōita, construída entre 1962 e 1966 foi a primeira obra de Arata Isozaki como arquiteto independente.

Figura 80: Quase simultaneamente, durante o ano de 1961, constrói-se a Umbrella House de Kazuo Shinohara, que faz alusão aos wagasa, guarda-chuvas feitos de papel washi.



Kazuo Shinohara (1925-2006), em contrapartida, destacou-se por concentrar as primeiras décadas da sua carreira em projetos de pequena escala. Era natural de Shizuoka e tinha-se formado em física e matemática antes de estudar arquitetura em Tóquio.

No seu conjunto de obras, a relação de ambos com a tradição japonesa é marcadamente conceptual. Os dois autores valorizam a tradição japonesa¹⁵¹ e apesar das casas de tipologia típica dos primeiros anos da carreira de Shinohara, rapidamente passou a acompanhar o cosmopolita e erudito Isozaki na aplicação da espacialidade japonesa através das suas qualidades mais abstratas.

Isozaki, durante a década de 1970, inverte a habilidade japonesa de absorver e adaptar influências, injetando os conceitos de espacialidade da sua nação em composições de elementos ecléticos cujo levantamento e composição faz livremente como demonstra, por exemplo, no Museu de Arte de Gunma. Descreve a sua própria atitude perante a arquitetura como irónica, mantendo as influências japonesas e ocidentais equidistantes¹⁵², tornando aparente a sua atitude pós-moderna.

151. KUROKAWA, Kisho. *Op. Cit.*, p. 25.

152. BLACKWOOD, Michael. *Japan: 3 Generations of Avant-Garde Architects*.



Figura 81: Museu de Arte Moderna de Gunma. Arata Isozaki, 1974.



Figura 82: Museu da Arte Contemporânea (MOCA) em Los Angeles. Arata Isozaki, 1986.

“He frequently spoke about ‘buildings composed like paintings’ and the collages of Juan Gris. He has demonstrated that architecture is something to be composed, elaborated on and celebrated, with unique ideas of space which are then turned into a special atmosphere, generated by elegant theatrical spaces and extraordinary stage-like settings.”¹⁵³

O domínio da composição, como aponta em Chōgen durante o século XII, assim como a dramatização dos espaços que projetava traduziram-se num portefólio que catapultou Isozaki para o panorama internacional. Na transição da década de 1970 para os anos 80, o Tsukuba Center Building, de 1983, materializou a sua postura pós-moderna num projeto descrito por Tange como um resumo do vocabulário de Isozaki¹⁵⁴. Poucos anos depois de Tsukuba, em 1986, afirmou-se com a sua primeira grande obra nos Estados Unidos, o

153. LEHMANN, Steffen. “Reappraising the Visionary Work of Arata Isozaki: Six Decades and Four Phases”, p.3.

154. TANGE, Kenzō in Michael Blackwood Productions, “Arata Isozaki: Early Works in Japan”, 1985.

Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, Durante as próximas décadas continuou a consolidar a sua linguagem eclética em obras como o Team Disney Building e o estádio olímpico Palau Sant Jordi.



Figura 83: Team Disney Building em Orlando, Florida. Arata Isozaki, 1991.

A carreira de Shinohara, em pleno contraste, foi caracterizada por projetos pequenos, explorações e transformações dos temas encontrados na habitação tradicional, que eram irreconhecíveis como obras de um arquiteto moderno.¹⁵⁵ Foi durante estes anos formativos que desenvolveu uma teoria de permanência e irracionalidade como antítese à faceta *high tech* e à impermanência dos metabolistas.

Em 1962, pouco tempo depois da sua *Umbrella House* ser construída, declara que “a casa é uma obra de arte”,¹⁵⁶ e procura projetar de modo a que os elementos conjugados representem a emoção e desejos insaciáveis da humanidade, sem os quais, para Shinohara, as casas não podem existir.¹⁵⁷ As suas obras refletem a dinâmica Jōmon-Yayoi, servindo-se do contraste entre geometria regular e brancura perfeita com o uso de cores quentes, escuras, e de texturas.

Durante a década de 1970, este novo foco é um paralelo com Isozaki, que se concentra em compor a tensão entre volumes e nas

155. FRAMPTON, Kenneth in BLACKWOOD, Michael. Op. Cit.

156. KUAN, Seng. *Shinohara Traversing the House and the City*, p. 48.

157. SHINOHARA, Kazuo in *Shinkenchiku*, vol. 42, no. 7, Tokyo, July 1967 (first published in English in *The Japan Architect*, no. 135, Tokyo, October 1967). Citado em 2G, p.89



Figuras 84-85: *House in White* e *House of Earth*, obras díspares de Kazuo Shinohara, apesar de terem sido construídas no mesmo ano de 1966.

qualidades dramáticas da arquitetura. A temática das suas obras passa a ser o confronto do habitante com o espaço puro e despido, abandonando as formas tradicionais que tinham até então servido de veículo para as suas teorias.¹⁵⁸

*"Of course, some ideas from that tradition can survive in modern times, so traditional ideas may be a starting point for me, but never a destination. And that is a decision I made at the very beginning."*¹⁵⁹

O historiador e crítico de arquitetura Kenneth Frampton descreve Shinohara durante os anos 80 como um *guru*, com ambições mais formais do que profissionais. O arquiteto restringia as leituras possíveis acerca das suas obras, limitando também a possibilidade de publicar novas fotografias sobre as mesmas. Por sua vez, publicava os seus textos acompanhados e referenciados repetidamente das mesmas imagens originais. A pureza ideológica e a circularidade das referências nas suas teorias tornaram-nas ideologicamente atraentes como uma solução completa para uma nova jovem geração de arquitetos que viriam a dominar a década de 1980.¹⁶⁰

Revisitando o contraste entre os castelos e as casas de chá do

158. 2G 58/59: Kazuo Shinohara, *Casas / Houses*, p. 13.

159. SHINOHARA Kazuo, in BLACKWOOD, Michael. *Op. Cit.*

160. 2G, *Op. Cit.*, pp. 4-5.

161. BLACKWOOD, Michael. *Op. Cit.*

162. LIN, Zhongjie. *Op. Cit.*, p. 132.

século XVI, Shinohara assumiu o papel de professor e líder intelectual como os *gurus* e mestres do chá dos séculos anteriores, produzindo arquitetura marcante e de pequena escala. Manteve no seu atelier estudantes e arquitetos recém-formados, exercendo enorme e inegável influência sobre as gerações futuras,¹⁶¹ a quem transmitiu a opinião de que o Metabolismo se tinha integrado no crescimento económico.

Isozaki, por outro lado procedeu com a cautela dos xoguns, erguendo fortalezas institucionais com cautela perante propostas utópicas para as cidades.¹⁶² A objetificação da arquitetura libertou ambos do desenho da malha urbana de cidades cada vez mais fragmentadas, estabelecendo a base para que estas viessem a ser compreendidas como paisagens mediáticas e sensoriais.



Figura 86: Museu Ukiyo-e em Matsumoto. Shinohara, 1982.

Figuras 87-88: Hall Centenário do Instituto Técnico de Tokyo, duas das poucas obras de escala institucional da autoria de Shinohara, 1987.



Figuras 89-91: Itsuko Hasegawa, Toyo Ito e Tadao Ando, respectivamente, durante entrevistas no documentário *Japan: 3 Generations of Avant-Garde Architects* escrito e narrado por Kenneth Frampton e produzido por Michael Blackwood, 1989.

11. – Do Refúgio ao Sensorium

A noção da cidade como um palco serviu de rampa de lançamento para a geração que se tornou sinónimo de arquitetura japonesa na década de 1980. Em 1979, um grupo de arquitetos formados na Universidade de Tóquio, entre os quais Kengo Kuma, publicou sob o nome coletivo *Grupo Specchio*, um ensaio que implicava a existência de uma “Shinohara School”.¹⁶³ Apesar da nomenclatura ter nascido de um pequeno toque de ironia, a verdade é que a influência de Kazuo Shinohara foi inegável na geração de arquitetos que ascendeu ao palco internacional durante esta década.

163. KUAN, Seng. Kazuo Shinohara traversing the house and the city., p.

Nesta época, impulsionada pela economia de bolha e rápido avanço tecnológico, a maior afluência dos clientes criou as condições ideais para comissões de arquitetura experimental de alta qualidade. Destacam-se três indivíduos da geração de arquitetos japoneses emergentes, unidos pelo seu ano de nascimento de 1941: Itsuko Hasegawa, Toyo Ito e Tadao Ando.

Em Osaka, Tadao Ando, o único dos três sem educação formal na área, mas profundamente inspirado pela arquitetura clássica e pelas obras de Le Corbusier, assumia uma postura de grande

164. JACQUET, Benoît. “The Influence of Milieu in the Residential Architecture of Shinohara Kazuo Study of Architectural Discourse and Spatial Conception.” pp. 15-20.

165. DAL CO, Francesco. Tadao Ando Complete Works, pp.12, 56.

166. *Ibid.*, p. 291.

167. ANDO, Tadao in BLACKWOOD, Michael. Tadao Ando.

Figura 92: Azuma House de Tadao Ando, 1976. Uma caixa cega de betão aparente inserida numa malha urbana densa de casas tradicionais, dividida a meio por um pátio exterior a céu aberto. A decisão de forçar o habitante a atravessar o frio ou a chuva para ir da sala à casa de banho reflete a força ideológica de Ando.

Figuras 93-94: Galleria akka, (meio, direita) de 1985. Ando aplica uma fachada conceitualmente idêntica à da sua primeira comissão uma década antes.

contraste. Os seus projetos refletem a qualidade introspetiva de Shinohara nas suas casas, assim como confronto do observador com um espaço “cru”, recorrendo ao betão despido e a espaços poéticos “desperdiçados”,¹⁶⁴ onde a luz produz efeitos dramáticos. Aplicou às residências que marcaram o início da sua carreira tipologias fechadas sobre si próprias, solipsistas em relação à cidade. Como evidenciado nas *Azuma House* e *Kidosaki House*, trata-se de uma arquitetura de refúgio do caos da cidade metrópole.¹⁶⁵

Na *Galleria akka* de 1988, uma comissão para um espaço comercial em Osaka, evidencia novamente a sua aderência ideológica, mesmo na sua arquitetura aberta ao público.¹⁶⁶ A obra inclui referências indiretas a Shinohara através de conceitos como um “um desperdício de espaço que faz sentido”, materializado num enorme vazio adjacente a um poço de escadas, onde a luz zenital penetra até ao piso mais baixo do interior cavernoso do edifício, muito mais profundo do que largo. Consciente da sua rigidez ideológica e material, o próprio ironiza que, se Le Corbusier comentasse a sua arquitetura, lhe diria para “ser mais livre”. Isto resulta do seu desânimo com a arquitetura moderna, a qual Ando acreditava que, desprovida de ornamento, servia princípios funcionais e económicos para detrimento da alegria da vida humana.¹⁶⁷





Figura 95: *Nishinomiya House*. Itsuko Hasegawa, 1985.

Figura 96: Pormenor das escadas exteriores vistas desde o pátio interior da casa demonstra a filtragem do exterior que ocorre na obra como resultado dos materiais aplicados por Hasegawa.

Enquanto Ando encerrava os seus volumes com paredes de grande espessura e controlava cuidadosamente a penetração da natureza nos seus espaços,¹⁶⁸ Ito e Hasegawa tentavam controlar a interseção da construção concreta com a matéria translúcida que começava a fluir pelas cidades. Estabelecendo uma linhagem direta da geração anterior, Ito e Hasegawa foram colegas de trabalho no escritório de Kiyonori Kikutake. No entanto, perante a metrópole caótica, as suas respostas divergiram da abordagem Metabolista.¹⁶⁹

Após trabalhar no escritório de Kikutake, Hasegawa colaborou com Shinohara no seu atelier em Tóquio, uma influência clara nos seus projetos de pequena escala. Na sua *Nishinomiya House* de 1985, o primeiro piso é construído de modo resguardado, remanescente a Ando, mas envolve os pisos superiores numa membrana leve, com recortes curvos, composta por chapas de metal perfurado. A pele metálica não rejeita a metrópole, mas mitiga-a, permitindo que a luz e o vento penetrem os poros do espaço interior, introduzindo a translucidez e a desmaterialização tectónica que o seu colega Toyo Ito viria a explorar até às últimas consequências.¹⁷⁰

168. FURUYAMA, Masao. Tadao Ando, p. 24.

169. HASEGAWA, Itsuko. *Island Hopping*, p. 98.

170. ITO, Toyo. "Garden of Microchips".

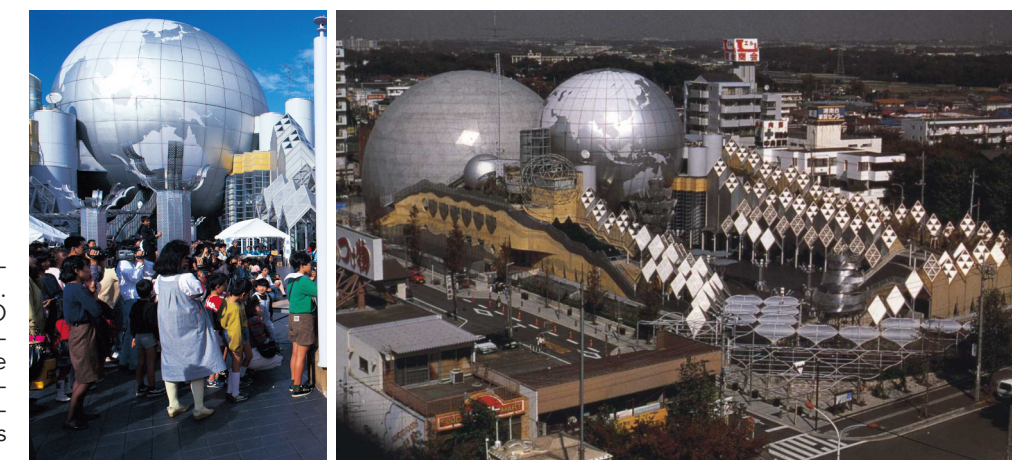
171. HASEGAWA, Itsuko. *Op. Cit.*, p. 11.

172. *Ibid.*, p. 26.

Na sequência da colossal empreitada da reconstrução nacional, Hasegawa adotou uma postura de diálogo com os utilizadores da arquitetura pública, que considerava ter sido até então impossível devido à rigidez das grelhas impostas pelos detentores de poder económico e pelo estado. Acreditava que os sistemas justificados outrora pela necessidade de reerguer a nação em ruínas a partir da sua condição de tabula rasa operavam num círculo fechado de especialistas, confinados às suas próprias regras.¹⁷¹

Manifestou os seus interesses plenamente pela primeira vez no Centro Cultural Shōnandai onde, em vez de impor uma estrutura única, Hasegawa projetou 'ilhas' arquitetónicas, oásis públicos dispersos pelo meio urbano onde os cidadãos pudessem convergir e operar.¹⁷² Ao enterrar grande parte do programa funcional do edifício, libertou a superfície para criar uma praça pública topográfica, lúdica e artificial, pontuada por esferas gigantes que albergam planetários e teatros, e "árvores" em metal perfurado.

No seu conjunto de obra, Hasegawa reconheceu a ausência da natureza na metrópole, e conjugou um novo vocabulário, rompendo a sistematização para poder responder à complexidade e dinâmicas culturais emergentes, construindo a arquitetura como uma 'segunda natureza'.



Figuras 97-98: Centro Cultural Shōnandai em Fujisawa. Itsuko Hasegawa, 1990. O lote do edifício tinha permanecido vazio durante muitos anos e servido diversos propósitos naquela comunidade, que foi um dos temas centrais deste espaço público.



Figura 99: *White U*. Toyo Ito, 1976. O espaço interior é contínuo, e contido num volume único que se dobra em torno do pátio interior.

Figura 100: Na sua própria residência, *Silver Hut*, de 1984, Ito afasta-se completamente da arquitetura parietal para produzir uma habitação que funciona, como o nome indica, de um modo semelhante a uma cabana ou tenda.

Toyo Ito, por sua vez, abandonou rapidamente a introspeção e o refúgio com que iniciou a sua carreira independente.¹⁷³ A célebre *White U*, desenhada para a sua irmã em luto, era uma casa em betão, cega para o exterior e voltada para um pátio interior. Contudo, a sua arquitetura sofreu uma metamorfose radical em direção à leveza, e na sua própria residência adjacente, *Silver Hut*, que marcou a sua transição da arquitetura residencial para a escala urbana,¹⁷⁴ abandonando o betão em favor de abóbadas de metal perfurado e estruturas abertas que permitiam a passagem do vento e da luz.

Toyo Ito veio a conquistar o tema da cidade como um palco mediático. A propósito de obras como a sua *Tower of Winds* de 1986, descreve o espaço da cidade no seu ensaio "Tarzans in the Media Forest" como um fluído, equiparado à água que compõe grande parte do corpo humano. Nesse sentido, a fronteira entre o espaço interior e exterior, virtual e físico, desvanece-se, ligando o indivíduo a outro mundo onde o tempo e o espaço se comportam de modo diferente. Para Ito, nesta época, a missão que a arquitetura deve cumprir é a de funcionar como uma epiderme, como uma roupa que permite ao indivíduo sobreviver e interagir no novo meio que funde o real e virtual, uma membrana permeável que permite a troca de informação,¹⁷⁵ como a membrana de uma célula biológica permite a troca de nutrientes.

173. TAKI Koji. "a conversation with Toyo Ito" in *Croquis* 71, p.16.

174. *Ibid*, p. 25.

175. ITO, Toyo, "Tarzans in the Media Forest".

176. ITO, Toyo. "Architecture in a Simulated City".

177. *Ibid*.

A propósito do programa "Visions of Japan" em Londres (1991), produzido por Arata Isozaki, Toyo Ito exibiu uma colagem multimédia onde eram projetadas várias dúzias de imagens e vídeos de Tóquio, acompanhadas por sons que imergiam o observador na ilusão. No ensaio *Architecture in a Simulated City*, escrito a propósito da instalação, relata que o espaço originalmente intitulado de *Simulation* é distinto da realidade num aspeto crucial: o espaço virtual está destinado a fluir de volta ao computador e a tornar-se um *nirvana* pacífico.¹⁷⁶

Quando o atual Rei, então Príncipe Carlos de Inglaterra lhe perguntou o que se sucederia àquelas imagens, Ito respondeu "é possível que não haja nada depois disto." Refletindo com alguma distância, conclui: "se tivermos que imaginar o futuro, que condições além do extremo estado de controlo tecnológico é expectável?"¹⁷⁷



Figura 101: *Tower of Winds*. Toyo Ito, 1986. Trata-se de uma chaminé para *chillers* de um centro comercial e estacionamento. No entanto, a sua natureza funcional é camuflada pela aplicação de milhares de LEDs que respondem ao som e temperatura ambientes, brilhando por detrás de uma superfície de metal perfurado. A resposta da arquitetura ao ambiente torna-a mediadora de informação com quem percorre a cidade.

Figura 102: *Dreams*. Toyo Ito, 1991. Exposição de Ito em Londres, a propósito da qual o ensaio *Architecture in a Simulated City* foi escrito.

12. – Arquitetura para o Novo Milênio Global

Na década de 1990, a época de rápida expansão das tecnologias de informação, a arquitetura japonesa que se tinha reinventado para absorver as influências externas do budismo chinês, das armas de fogo e do modernismo passa a ser irradiada pelo País do Sol Nascente. Enquanto a intimidade e esoterismo de Shinohara cultivou discípulos, a arquitetura cosmopolita e erudita de Isozaki dissolveu-se nas correntes globais, sendo absorvida.

Para a arquiteta Kazuyo Sejima (1956-), que iniciou a sua carreira no escritório de Toyo Ito, a resposta à condição globalizada, sem uma ideologia dominante,¹⁷⁸ traduziu-se numa rejeição das grandes narrativas monumentais em prol de uma arquitetura desmaterializada e diagramática como a demarcada nas teorias de Ito.¹⁷⁹

Na comédia surrealista de Jacques Tati, *Playtime*, de 1967, as características que definem as grandes capitais do mundo são irónica e indiretamente reveladas nos reflexos dos arranha-céus de aço e vidro. A única distinção entre Paris e Nova-Iorque é o reflexo da Torre Eiffel ou da Estátua da Liberdade na superfície envidraçada de um enorme edifício entre uma série de outros idênticos. Numa cena ao



Figura 103: Apartamentos transparentes em *Playtime*, 1967.

178. SEJIMA, Kazuyo in *Living Space: Kazuyo Sejima*. JA: *The Japan Architect*, No. 99, p. 10.

179. *El Croquis* 77+99: Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa, p. 22.

Figuras 104-105: Apartamentos em Gifu, Kitagata. Kazuyo Sejima, 1994. Projetados a propósito de um plano-mestre de Isozaki para aquela cidade.



anoitecer, o protagonista é convidado por uma personagem amiga a entrar num bloco de apartamentos na cidade cujos habitantes estão em plena vista de todos, mas agem como se estivessem em privado atrás do vidro límpido.

Foi num modelo operacional semelhante que Sejima projetou um volume ziguezagueante para um projeto de habitações plurifamiliares cujo plano mestre foi orquestrado por Isozaki.¹⁸⁰ O resultado foi a manifestação real dos apartamentos transparentes em *Playtime*, onde a transparência infalível do vidro substituiu os sugestivos *shoji* da arquitetura tradicional, e a ambiguidade das silhuetas em contraluz. No edifício em Gifu, de 1994, cada apartamento tem o seu corredor encostado à fachada envidraçada oposta aos acessos, difundindo as projeções da vida diária dos seus habitantes em alta resolução. A privacidade é derivada inteiramente por cortinados, reforçando a metáfora da arquitetura como um palco para a vida, que aqui se traduz no movimento pela habitação como parte de uma rotina performativa.

No seu Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, inaugurado em 2004 em Kanazawa, Sejima dá continuidade ao tema do movimento humano que tem marcado o seu processo de projeto.¹⁸¹ Enquanto em Gifu o edifício era uma moldura para a vida

180. *Ibid.*, p. 106.

181. *Ibid.*, pp. 7, 9.



Figuras 106-108: Museu de Arte Contemporânea do Século XXI. SANAA (Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa), 2004. A fachada de vidro contínua atua como uma membrana transparente que dissolve as fronteiras visuais entre a obra e a envolvente, enquanto a planta circular não hierarquiza nenhum fluxo em particular.

privada, em Kanazawa o projeto democratiza o espaço. Ao optar por uma planta circular envolta numa membrana contínua de vidro, é eliminada a noção de 'fachada principal' e as vistas do edifício são consequentemente homogenizadas.¹⁸² O museu passa a ser um objeto experienciado por dentro e por fora.

No interior, os volumes que albergam as galerias são cubos brancos de proporções variadas, dispostos de forma aparentemente aleatória. Este desenho força uma navegação não-linear: como na metrópole japonesa, o visitante não segue um percurso curatorial pré-definido, mas vagueia pelos espaços intersticiais divagando entre exposições e à vista do exterior, decidindo o seu próprio fluxo e quando penetrar numa das galerias para interagir com uma experiência "empacotada".

182. El Croquis. Op. Cit., p. 24.

Figuras 109-110: Nos refúgios para as pessoas deslocadas pelo genocídio no Ruanda em 1994, Ban experimentou as estruturas feitas com tubos de cartão, um material com o qual o arquiteto é hoje fortemente associado.



183. a+u: Architecture and Urbanism, Shigeru Ban, No. 609, p. 3

184. JODIDIO, Philip. SHIGERU BAN Complete Works 1985-2015, p.11

185. WEBB, Michael in a+u, Op. Cit., p.8

186. BAN, Shigeru in a+u, Op. Cit., p.34.

187. AV monograph p.7

De modo contrastante, a resposta do seu contemporâneo e igualmente celebrado Shigeru Ban (1957-) perante a homogeneização global é de reforçado foco na materialização.¹⁸³ Ban, formado nos Estados Unidos,¹⁸⁴ nega referências diretas à arquitetura tradicional japonesa, apesar desta estar implícita nas suas obras.¹⁸⁵ A sua prática é ancorada na urgência física e tátil dos contextos para os quais projeta, onde luta contra a integração económica da arquitetura, através de projetos humanitários de resposta a crises humanitárias, movido pela consciência de que a profissão de arquiteto está historicamente ao serviço das classes privilegiadas na sociedade.¹⁸⁶ Nesse sentido, distingue-se pelos seus princípios cívicos e não pelos formalismos refletidos na estética.

O primeiro exemplo da sua contribuição para causas humanitárias foi o design de estruturas que utilizam tubos de cartão para substituir o alumínio nos abrigos de refugiados do genocídio tútsi no Ruanda em 1994. Desde então, Ban tem reiterado que a distinção entre o "permanente" e o "temporário" não reside nos materiais utilizados, mas sim na relação afetiva e na utilidade que as pessoas atribuem ao espaço.¹⁸⁷ Enquanto edifícios comerciais de betão são demolidos para dar lugar a novos empreendimentos, a sua igreja de papel em Kobe, por exemplo, permaneceu porque a comunidade se apropriou dela e a protegeu, provando que a permanência é um fenómeno tanto social como físico.



Figuras 111-113: *Naked House*. Shigeru Ban, 2000. Lida sob a lente tecnológica atual, a flexibilidade da obra estabelece um claro paralelo com a mecânica dos sistemas digitais. O pavilhão translúcido atua apenas como o *hardware* estático, enquanto os módulos habitáveis sobre rodas funcionam como *software* tátil que permite à família reprogramar o espaço físico consoante as vivências e necessidades.

188. AV Monografias, Shigeru Ban: *Social Beauty*, No. 195, p.44.

Entre as suas obras à escala doméstica, a *Naked House* de 2000 é uma das mais reveladoras sobre a sua arquitetura. Aqui, cada quarto mantém a referência implícita à tradição ao utilizarem tatamis no chão, mas cada um é uma caixa sobre rodas.¹⁸⁸ Ecoando o conceito de Kurokawa dos 'equipamentos espaciais operáveis pela população', desenha um volume único onde os habitantes podem configurar livremente a posição dos quartos conforme as suas necessidades. Nesse sentido, funde a modulação implícita na tradição japonesa com a flexibilidade de um sistema digital onde o *hardware* disposto pelo arquiteto pode ser constantemente reconfigurado pelo *software* dos habitantes.

Figuras 114-115: *Nomadic Museum* em Tóquio. Shigeru Ban, 2007. Levando a flexibilidade espacial à escala global, a montagem modular permite que a estrutura seja desmontada e reconstruída em qualquer parte do mundo com acesso a contentores marítimos e tubos de cartão.



189. a+u, Op. Cit., p. 6.

190. AV Monografias, Op. Cit. p. 24.

O seu interesse por estruturas e sistemas afastam Ban dos constrangimentos da rigidez e massa,¹⁸⁹ continuando a aproximá-lo de uma lógica digital. No seu *Nomadic Museum* de 2007, Ban utiliza contentores, toldos e tubos de papel, materiais disponíveis quase universalmente, para criar um espaço que viaja pelo mundo. O que torna o seu museu num nómada é o seu programa e a lógica da sua montagem. A arquitetura em si consiste numa série de instruções portáteis, executadas sobre os materiais locais,¹⁹⁰ assemelhando-se à portabilidade de um programa de computador.

O contraste entre os dois arquitetos remete indiretamente para a dinâmica Jōmon/Yayoi, a estética de Sejima, que desmaterializa o edifício até o transformar numa projeção performativa da vida quotidiana, e de Ban, que se concentra na materialidade vital mais próxima da natureza e nas instruções para a reproduzir. Ambos os casos convergem na arquitetura que deixa se tornar num fluxo de informação.



Figura 116: Shigeru Ban circa 2003.

Figura 117: Kazuyo Sejima circa 2004.



Figura 118: Sede da CCTV em Beijing. Rem Koolhaas (OMA), 2012. Uma manifestação clara da condição de *bigness*, onde a imensa escala transforma a obra numa verdadeira infraestrutura urbana.

13. – Ecos do Japão

A hipercomunicação emergente durante a década de 1990 e na transição para o segundo milênio disponibilizou ao Ocidente um olhar muito mais próximo das experiências urbanas japonesas em busca de respostas para as suas próprias metrópoles em expansão. Um dos principais arquitetos nesta procura foi Rem Koolhaas (1944-) e o seu escritório OMA, que tipificou o termo *bigness*: a condição inerente às construções em grande escala, em que a hiper-escala liberta o edifício das obrigações da composição tradicional, deixando de ser pura arquitetura para se transformar numa infraestrutura de urbanismo.¹⁹¹

Esta ambição monumental não se circunscreveu ao espaço construído, transbordando para obras literárias como o massivo *S,M,L,XL*, coautorado com Bruce Mau e publicado em 1995. Nas suas mais de mil e trezentas páginas, além da *bigness*, Koolhaas condensa a euforia e o cinismo da época, declarando no seu glossário sob *megalomania* que "architecture is a very bizarre profession in the sense that it is a poisonous mixture of omnipotence and impotence."¹⁹²

191. KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S, M, L, XL*, pp. 495-516.

192. *Ibid.*, p. 926.

193. KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans U.. *Project Japan: Metabolism Talks*, pp. 14, 19.

194. 2G, *Op. Cit.*, p.4

195. *Ibid.*, pp. 214, 224.

Na sua pesquisa por respostas a essa mesma impotência, Koolhaas encontra no legado do Metabolismo o precedente histórico para intervenções às escalas que problematiza. Para entender o movimento, recorreu a Isozaki, um observador com o seu característico "um pé dentro e um pé fora." Esta investigação, que viria a culminar na publicação de *Project Japan: Metabolism Talks...* em 2011, procurava a prova de que a arquitetura ainda poderia operar como uma ferramenta de transformação através da escala infraestrutural, oferecendo uma alternativa à estagnação do urbanismo ocidental.¹⁹³

Contudo, a primeira aproximação prática de Koolhaas ao pensamento arquitetônico japonês não passou pela importação da ordem metabolista, mas sim pelo seu oposto, quando, em 1989 convidou Kazuo Shinohara para desenhar um hotel para o seu plano mestre em Euralille, França.¹⁹⁴ A convocatória de Shinohara, em detrimento de um arquiteto metabolista, foi uma escolha curiosa, pois operava na direção oposta. Na fase tardia da sua carreira, caracterizada pelo que o próprio designou como "anarquia progressiva",¹⁹⁵ rejeitava o planeamento total, propondo objetos autónomos que sobreviviam à expansão desmedida através da sua intensidade formal e abstração. Numa ironia histórica, a mesma Europa que outrora exportara Le Corbusier para o Japão, importava agora a resistência abstrata de Shinohara às 'máquinas para viver'.

Figura 119: Capa de *S,M,L,XL*, de Koolhaas, coautorado com Bruce Mau, publicado em 1995.

Figura 120: Capa de *Project Japan: Metabolism Talks...*, de Koolhaas e Ulrich Obrist, publicado em 2011.



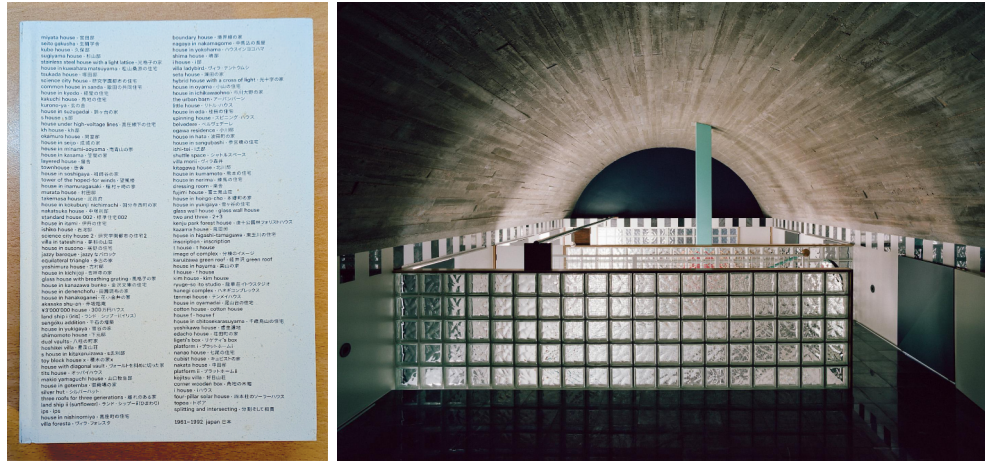


Figura 121: Capa de *japan 1961-1992*, edição fala atelier, 2022.

Figura 122: Casa das Inúmeras Janelas, em Lisboa, Portugal. Dos fala atelier, 2020. Apesar da obra ser contida num edifício com uma fachada que aparenta uma morfologia normal, materializa um jogo de posição das janelas em relação aos pisos. O bloco de vidro é utilizado extensivamente no interior, tornando as divisões porosas, deixando transparecer o fluxo dos habitantes pelos espaços.

O virar do milénio marcou uma inversão para a arquitetura japonesa, que deixou de ser um recetáculo para se tornar um emissor. Enquanto ao longo da sua história o Japão se definiu pela capacidade de absorver e transformar influências externas, desde a cultura budista continental à industrialização, o *boom* tecnológico dos anos '90 fez com que o mundo começasse a metabolizar o Japão.

Contrapondo-se ao eco urbano e monumental dos OMA, o eco doméstico e gráfico desta herança encontra-se nos Fala Atelier. Fundado em 2013 por Filipe Magalhães, Ana Luisa Soares e Ahmed Belkhodja, que passaram pelos ateliês de Kazuyo Sejima, Toyo Ito e Atelier Bow-Wow, respetivamente, e se descreviam inicialmente como uma prática de arquitetura *naïf*. Magalhães e Soares viveram na torre de cápsulas Nakagin,¹⁹⁶ publicaram e apresentaram uma exposição sobre a experiência,¹⁹⁷ refletindo as raízes profundas que a influência nipónica tem no seu trabalho. Em 2022 editaram *1961-1992 japan*, um levantamento de casas japonesas que atesta o seu interesse por, entre outros, Shinohara. Noutra instância, Belkhodja, num ensaio de 2021 para o arquivo Drawing Matter,¹⁹⁸ explora a capacidade da arquitetura de Itsuko Hasegawa para "capturar uma distância infinita", interessando-se especificamente pelo seu uso da fotografia das imagens criadas por *software* para produzir imagens que, num processo de referência circular, alimentavam os próprios projetos.

199. HASEGAWA, Itsuko. *Op. Cit.* pp. 100-101.

200. *a+u: Architecture and Urbanism, Fala*, No. 637, p. 158.

201. *Ibid.*, p. 156.

196. MAGALHÃES, Filipe; SOARES, Ana Luisa. *The Metabolist routine*. Domus, 2013.

197. DESIGNBOOM (2013). *fala atelier presents anticlimax: a report on the metabolist dream*.

198. BELKHODJA, Ahmed. "Pencils, computers, cameras: Itsuko Hasegawa's instruments of distance", *Drawing Matter*.

Hasegawa constata que a era digital permite processar multiplicidades complexas, e antecipa uma alteração na própria realidade urbana, onde o espaço passa a ser reiterado a partir de imagens geradas por computador, deixando um alerta crítico: a urgência de ancorar esta nova atmosfera de informação na presença física do corpo, evitando a perda total de tangibilidade.¹⁹⁹ Esta exploração da fronteira entre o real e a imagem manifesta-se nas colagens dos Fala, que complementam renders e esquemas *wireframe*, densificando os significados sobrepostos mas, num ponto forte da *naïveté* aplicada, tornando a sua apreensão mais intuitiva.²⁰⁰ Operam recorrentemente a partir da escala doméstica, onde as suas opções na materialidade a composição, tanto plástica como volumétrica, evocam diretamente as estratégias de dramatização do espaço impossíveis de capturar na *bigness*, recuperando a abstração formal de Shinohara.²⁰¹

A existência destes contrastes num contexto europeu e contemporâneo confirma a transformação das dinâmicas ancestrais inicialmente ancoradas na história da arquitetura japonesa em fluxos de informação. A oposição entre a gravidade, peso e vitalidade tátil Jōmon e a leveza, transparência e abstração diagramática Yayoi, assim como a divergência de escala e artificialidade entre castelos e casas de chá foram destiladas numa linguagem espacial global e perfeitamente transplantável, desvinculada do seu território.



Figuras 123-124: Representações gráficas de Fala Atelier. A colagem pictórica e o esquema em *wireframe* complementam-se para explorar a fronteira entre a realidade e a imagem, ilustrando a abordagem *naïf* do estúdio.

Notas Finais

É inegável que a produção de arquitetura a nível global absorveu muita da estética e conceptualização japonesa, que integrou na sua própria expansão. Hoje, quando o Japão continua o seu processo histórico de importar influências externas, aquilo que absorve já não é uma cultura puramente estrangeira, mas sim arquitetura que contém ecos da sua, moldados por outras culturas.

Ao exportar a sua sintaxe espacial, a arquitetura japonesa dissolveu-se nas correntes globais. O resultado desta exportação em massa foi um processo de desvanecimento identitário e de homogeneização global. Como Tadao Ando alertou criticamente ainda na década de 1980, face à expansão económica desenfreada, "the number of big but meaningless buildings in Japan is on the rise."²⁰² A proliferação destes edifícios sem significado reflete a perda do peso ideológico e espiritual que outrora ancorou e perpetuou construções como o Tōdai-ji ou o santuário de Ise. Hoje são apenas mantidas ou substituídas por uma arquitetura genérica e capitalista. É precisamente neste novo contexto urbano, dominado por selvas de betão, que se torna aparente o desequilíbrio entre as componentes da dualidade implícita nas dinâmicas Yayoi e Jōmon. Em subtil concordância, Isozaki nega a cidade como obra de arte.²⁰³

Partindo do sonho metabolista, Kisho Kurokawa previu que a humanidade transitaria da "Idade da Informação" para a "Idade da Vida", onde a arquitetura alcançaria uma simbiose orgânica com os seus habitantes. No entanto, a trajetória do nosso tempo operou uma inversão deste paradigma: a vida é que se tornou informação. Em vez dessa utopia orgânica, os sistemas que potenciam a cidade simulada teorizada por Toyo Ito nos anos 80 começam hoje a materializar-se. Em *From Metabolism to Symbiosis*, num jantar com colaboradores, Kurokawa relata, antes de soltar uma gargalhada:

202. ANDO, Tadao in BLACKWOOD, Michael. Japan: 3 Generations of Avant-Garde Architects.

203. ISOZAKI, Arata. In YATSUKA, Hajime. "Between West and East - Part III," Telescope #8 (Tokyo: Autumn 1992), p. 87.

204. BLACKWOOD, Michael. Kisho Kurokawa: From Metabolism to Symbiosis.

205. ITO, Toyo, "Tarzans in the Media Forest".

*Toyo Ito wrote me a congratulatory letter, in which he also suggested that it would be better if I should now discontinue practice and retire. As he put it, Sukiya style architecture should be done from time to time, and I hope you will enjoy your retirement years doing so, and the rest will be done by us.*²⁰⁴

Se Ito permanecer correto, a nova vanguarda arquitetónica não tem opção senão render-se à imaterialidade. Os arquitetos, imersos nas imagens e símbolos, criarão desenhos do espaço que resultam da codificação de significados, cujas imagens, difundidas infinitamente, serão mais relevantes do que o edifício que vem a ser construído. No entanto, o corpo humano permanece ancorado na biologia, na realidade e na mortalidade.²⁰⁵

Esta dissonância emergente é acelerada pela forma como habitamos a tecnologia: interagimos com ela, acreditamos nos seus resultados e dependemos da sua onnipresença. Este cenário sugere que o último refúgio da arquitetura é na fronteira entre o espaço físico e virtual, com o papel de filtro de significados, necessário para a compreensão desta nova realidade.

Figuras 125-126: Fukuoka Bank Headquarters em Tenjin, Fukuoka. Kisho Kurokawa, 1975. O enorme edifício é o ensaio inaugural do dramatismo na arquitetura e do conceito de metamorfose de Kurokawa que prevê uma transição da Era da Informação par. Fotografias do autor.



BIBLIOGRAFIA

2G (ed.). *2G 58/59: Kazuo Shinohara, Casas / Houses*. Editorial Gustavo Gili, 2011.

a a+u: Architecture and Urbanism, *Shigeru Ban*, No. 609. Shinkenchiku-sha Co., Ltd., 2021.

a+u: Architecture and Urbanism, *Fala*, No. 637. Shinkenchiku-sha Co., Ltd., 2023.

ALLEN, Matthew. *Popular culture, globalization and Japan*. Eds. Matthew Allen, and Rumi Sakamoto. Routledge, 2006.

ANDO, Tadao. *Tadao Ando - Detail 1*. A.D.A. EDITA Tokyo, 2014.

ANDO, Tadao. *Tadao Ando - Detail 2*. A.D.A. EDITA Tokyo, 2014.

APOTHEKER, Steven. "Towards a Cultural Japan: Tange Kenzō, Kawazoe Noboru, and the Ise Shrine in Postwar Japan". *Journal of the Language Education Center*, No. 13. Seinan Gakuin University, 2023, pp. 37-45.

AV Monografias, *Shigeru Ban: Social Beauty*, No. 195. Arquitetura Viva SL, 2017.

b BATTEN, Bruce L. "Climate Change in Japanese History and Prehistory: A Comparative Overview." *Occasional Papers in Japanese Studies*, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Traduzido por Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press, 1994.

BELKHODJA, Ahmed. "Pencils, computers, cameras: Itsuko Hasegawa's instruments of distance". *Drawing Instruments: Instrumental Drawings*, Drawing Matter, 2004.

BERENGUER I BARBERÀ, Joan. *Todai-ji temple's structure and its precedents*, Barcelona School of Architecture (ETSAB), Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), 2020.

BOCK Felicia G. "The Rites of Renewal at Ise." *Monumenta Nipponica*, vol. 29, no. 1, 1974, pp. 55–68.

BORNOFF, Nicholas e FREEMAN, Michael. *Things Japanese: Everyday Objects of Exceptional Beauty and Significance*. Tuttle Publishing, 2013.

BUNTROCK, Dana. "Katsura Imperial Villa: A Brief Descriptive Bibliography, with Illustrations." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, 2012, pp. 1-2.

c CALI, Joseph e DOUGILL, John. *Shinto Shrines: A Guide to the Sacred Sites of Japan's Ancient Religion*. University of Hawai'i Press, 2013.

CASTEL-BRANCO, Cristina e CARVALHO, Guida, *Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes*, Springer, 2020.

CASTRO, Xavier de. *A Descoberta do Japão: Primeiros Testemunhos e Primeiros Mapas 1543-1552*. Imprensa Nacional Casa Da Moeda, 2024.

CHEN, Chien-Chung e FU, Chao-Ching, "Pre-World War II Manchurian Ancient Architectural Research by Japanese Architectural Historian Murata Jiro," *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2016, pp. 177-184.

CHOI, Don. "Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture by Jonathan M. Reynolds." *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2002, pp. 574-576.

COALDRAKE, William H. *Japan from War to Peace: The Coaldrake Records 1939-1956*. RoutledgeCurzon, 2003.

COALDRAKE, William H., *Architecture and Authority in Japan*, Routledge, 1996.

COOPER, Michael, "Historia de Japam," *Monumenta Nipponica*, 1979, pp. 119-121.

d DAL CO, Francesco. *Tadao Ando: As Obras, os Textos, a Crítica*. DINALIVRO, 2002.

DAL CO, Francesco. *Tadao Ando: Complete Works*. Phaidon Press, 1995.

DANIELL, Thomas e ISOZAKI, Arata, "Arata Isozaki in conversation with Thomas Daniell", *AA Files*, 2014, pp. 22-42.

DANIELS, Inge. "Japanese Homes Inside Out." *Home Cultures*, 2008, pp. 115-140.

DE LYRA, Manoel, e BRAGANÇA, Teotónio de. *Cartas qve os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da Índia, & Europa desdo ano 1549 até o de 1580*. Biblioteca Nacional Digital, 1598.

DESIGNBOOM (2013). *fala atelier presents anticlimax: a report on the metabolist dream*.

e EISENMAN, Peter, FRAMPTON, Kenneth, GANDELSONAS, Mario, ROWE, Colin, VIDLER, Anthony, AGREST, Diana e GANDELSONAS, Mario, *Oppositions 1*, 1973.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 44+58: Tadao Ando 1983-1993*. El Croquis Editorial, 1994.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 53+79: OMA / Rem Koolhaas 1987-1998*. El Croquis Editorial, 1998.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 71: Toyo Ito 1986-1995*. El Croquis Editorial, 1995.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 77+99: Kazuyo Sejima 1983-2000, Ryue Nishizawa 1995-2000*. El Croquis Editorial, 2000.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 123: Toyo Ito 2001-2005*. El Croquis Editorial, 2005.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 147: Toyo Ito 2005-2009*. El Croquis Editorial, 2009.

EL CROQUIS (ed.). *El Croquis 151: Sou Fujimoto 2003-2010*. El Croquis Editorial, 2010.

EMOTO, Hiroshi, "Shibui Katsura: The Emergence of a Japanese Global Icon, 1921–70," *Kyoto Arts and Crafts University*, 2021.

ERDMANN, Mark Karl. *Azuchi Castle: Architectural Innovation and Political Legitimacy in Sixteenth-Century Japan*. Harvard University, 2016.

f FIEVÉ, Nicolas. "Histoire de l’architecture et des jardins du Japon pré-moderne (milieu du xvie siècle – milieu du xixe siècle)." *Annuaire de l'EPHE, section des Sciences historiques et philologiques Inde et Extrême-Orient*, 2011-2012.

FRAMPTON, Kenneth. *Tadao Ando*. The Museum of Modern Art (Nova Iorque), 1991.

- FRENCH, Aaron. "Bruno Taut: Architect as Modern Spiritual Builder", in *Modernity and the Construction of Sacred Space*. De Gruyter, 2024.
- FRÓIS, Luis. *The First European Description of Japan, 1585: A Critical English-Language Edition of Striking Contrasts in the Customs of Europe and Japan*. Editado e traduzido por Daniel T. Reff, Richard K. Danford e Robin D. Gill. Routledge, 2014.
- FURUYAMA, Masao. *Tadao Ando: the Geometry of Human Space*. TASCHEN, 2016.
- h** HABU, Junko. *Ancient Jomon of Japan*. Cambridge University Press, 2004.
- HASEGAWA, Itsuko, et al. "TEMPORARY ARCHITECTURE." *AA Files*, no. 17, 1989, pp. 48–57.
- HASEGAWA, Itsuko. "My Theory of Architecture". *Japan Spotlight*, Vol. 23, No. 3 (No. 135), 2004, pp. 44-47.
- HASEGAWA, Itsuko. *Island Hopping: Crossover Architecture*. NAI Publishers, 2000.
- HEIN, Carola. "The Urban Core in Japanese Planning (1930s-1950s): Evolving Perceptions on the Spatial and Social Form of the Metropolitan Center on the Mainland and in the Colonies." *Histories of Postwar Architecture*, vol. 2017, no. 1, 2017, pp. 1-14.
- HEIN, Carola. "Nishiyama Uzō: Leading Japanese Planner and Theorist", in *Reflections on Urban, Regional and National Space: Three Essays*. Routledge, 2017.
- HENSHALL, Kenneth. *História do Japão*. Edições 70, 2008.
- HOLOPAINEN, Eero. *Metabolism and the Second Attempt: Balancing Between Tradition and Progress in the Continuum of Japanese Modernisation and Late Stage Modernism*, Aalto University School of Arts, Design and Architecture, 2021.
- i** INABA, Kazuya, e NAKAYAMA, Shigenobu. *Japanese Homes and Lifestyles: An Illustrated Journey Through History*. Kodansha USA, 2012.
- INAGA, Shigemi. *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of 'Asia' under the Colonial Empires*, International Research Center for Japanese Studies, 2010.
- INGARDEN, Krzysztof, e BANASIK-PETRI, Katarzyna. "Arata Isozaki: Problems Concerning the Classification and Periodization of His Architecture." *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, vol. LII, no. 1, 2024, pp. 107-128.
- ISHINO, Hironobu. "Rites and Rituals of the Kofun Period." *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 19, no. 2/3, 1992, pp. 191–216.
- ISOZAKI, Arata. *Katsura Villa: The Ambiguity of Its Space*. Rizzoli, 1987.
- ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*. The MIT Press, 2011.
- ITO, Toyo. "Tarzans in the Media Forest". *2G / Toyo Ito*, 1997.
- ITO, Toyo. "The Garden of Microchips". *ANY: Architecture New York*, No. 5, 1994.

ITO, Toyo. "Architecture in a Simulated City." *Visions of Japan*, 1991.

- j** JACQUET, Benoît. "The Influence of Milieu in the Residential Architecture of Shinohara Kazuo Study of Architectural Discourse and Spatial Conception." *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, vol. 5, no. 1, 2006, pp. 15-20.
- JANSEN, Marius B., *The Making of Modern Japan*. Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- JAPAN ASSOCIATION FOR THE 1970 WORLD EXPOSITION. *Expo '70 Official Guide*. Osaka, 1970.
- JODIDIO, Philip. *Building a New Millennium*. Taschen, 1999.
- JODIDIO, Philip. *Ando: Complete Works 1975-Today*. Taschen, 2020.
- JONES, Gwyn Lloyd. *Frank Lloyd Wright beyond America*. University of Westminster, 2013.
- k** KAIJIMA, Momoyo, "Dwelling Studies and Japan's Women Architects", *Architecture and Urbanism*, 2022, pp. 32-173.
- KASAHARA, Kazuto, "A study on the architectural works and activities of Isaburo Ueno," *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 2010, pp. 727-736.
- KERR, Alex e SOKOL, Kathy Arlyn. *Living in Japan*. Taschen, 2021.
- KIDDER, J. Edward. *O Japão Antes do Budismo*. Editorial Verbo, 1970.
- KITAMURA, Masafumi. "Trends in Research on Bruno Taut: Bruno Taut as a Transcultural Architect and Theorist." *UrbanScope*, vol. 11, 2020, pp. 1-18.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. The Monacelli Press, 1997.
- KOOLHAAS, Rem e OBRIST, Hans Ulrich. *Project Japan: Metabolism Talks...*. Taschen, 2011.
- KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, 1995.
- KUAN, Seng. *Kazuo Shinohara: Traversing the House and the City*. Lars Müller Publishers, 2021.
- KUAN, Seng. *Kenzō Tange: Architecture for the World*, Lars Müller Publishers, 2012.
- KUMAGAI, Takaaki. "Maekawa Kunio: Prefabrication and Wooden Modernism 1945-1951." *Dearq*, 2018, pp. 36-45
- l** LEHMANN, Steffen. "Reappraising the Visionary Work of Arata Isozaki: Six Decades and Four Phases". *Arts*, vol. 6, No. 3, 2017.
- LIDIN, Olof G. *Tanegashima - The Arrival of Europe in Japan*. Nordic Institute of Asian Studies, 2002.

LIN, Zhongjie. "Urban Structure for the Expanding Metropolis: Kenzo Tange's 1960 Plan for Tokyo." *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 24, no. 2, 2007, pp. 109–24.

LIN, Zhongjie. *Kenzo Tange and the Metabolist Movement: Urban Utopias of Modern Japan*. Routledge, 2010.

LIN, Zhongjie. "Metabolism: Restructuring the Modern City". In *Architecture's Ephemeral Practices: Proceedings of the 95th ACSA Annual Meeting*. Washington, D.C.: ACSA Press, 2007, pp. 871-878.

LOCHER, Mira. *Super Potato Design: The Complete Works of Takashi Sugimoto*. Tuttle Publishing, 2006.

m MACARTHUR, Douglas. *Reminiscences*. McGraw-Hill Book Co., 1964.

MAGALHÃES, Filipe; SOARES, Ana Luisa. *The Metabolist routine*. Domus, 2013.

MAKI, Fumihiko. *Nurturing Dreams: Collected Essays on Architecture and the City*. MIT Press, 2008.

MATOS, Inês. *Património do Cristianismo no Japão*. Edições Vieira da Silva, 2015.

MINICHIELLO, Sharon A.. *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy, 1900-1930*, University of Hawai'i Press, 1998.

MONARDINO Carlos, SOARES, João e GRAÇA DIAS, Manuel. *Arquitetura japonesa contemporânea*, Embaixada do Japão, 1992.

MORSE, Edward S. *Japanese Homes and their Surroundings*. Harper & Brothers, 1889.

MURAT, Dündar. "An Analysis of Bruno Taut's Thoughts on Japanese Architecture: The Expression of 'Dualism'". *J. Archit. Plann., AIJ*, 2006, pp. 225-232.

n NAKAO, Sayaka e KAWATA, Tomonari, "On 'Technique' and 'human spirit' focusing on the writings in the 1960s: Kunio Maekawa's theory of poiesis", *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 2014, pp. 1441-1447.

NISHI, Kazuo e HOZUMI, Kazuo. *What Is Japanese Architecture?: A Survey of Traditional Japanese Architecture*. Kodansha USA, 2012.

NISHIYAMA, Uzō. *Reflections on Urban, Regional and National Space*. Routledge, 2011.

o OCHIAI, Yoichi. "null?: Boundary-Dissolving Bodies and Architecture towards Digital Nature." arXiv, 2025.

ODATE, Toshio. *Japanese Woodworking Tools: Their Tradition, Spirit and Use*. Linden Publishing, 1998.

OKAKURA, Kakuzō. *The Book of Tea*. Penguin Classics, 2017.

p PAINE, Robert Treat. SOPER, Alexander. *The Art and Architecture of Japan*. New Haven: Yale University Press, 1992.

PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele. A Arquitetura e os Sentidos*. BOOKMAN, 2011.

PERNICE, Raffaele. "The Transformation of Tokyo During the 1950s and Early 1960s: Projects Between City Planning and Urban Utopia." *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2006, pp. 253-260.

PERNICE, Raffaele. *The Urbanism of Metabolism: Visions, Scenarios and Models for the Mutant City of Tomorrow*. Routledge, 2022.

PERNICE, Raffaele. "Considerations on the Theme of Marine Architectures in the Early Projects of Masato Otaka, Kiyonori Kikutake and Noriaki Kisho Kurokawa." *2009 International Conference on East Asian Architectural Culture*, 2009, vol.2, pp. 97-107.

PROCESS ARCHITECTURE (ed.). *Kunio Maekawa: Sources of Modern Japanese Architecture. Process: Architecture*, No. 43. Process Architecture Publishing Co., 1984.

r REYNOLDS, Jonathan M., "The Bunriha and the Problem of "Tradition" for Modernist Architecture in Japan, 1920–1928," in *Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto*, University of Hawaii Press, 2017.

ROSENFELD, John M.. *The Great Eastern Temple: Treasures of Japanese Buddhist Art from Tōdai-ji*. Art Institute of Chicago, 1986.

RUICK, Petra, "Takehiko Mizutani's Years at the Bauhaus Dessau: Study on the Bauhaus and Takehiko Mizutani", *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 2006, pp. 157-163.

s SAID, Edward W. *Orientalism*. Penguin Books, 2007.

SANTINI, Tyana, BAEK, Jina e TAJI, Takahiro. "Robert B. Hall's methodology in the early studies on Japanese urban settlements." *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 2015, pp. 1945-1954.

SHINOHARA, Kazuo. "The Autonomy of House Design." *An Anatomy of Influence*, edited by Thomas Daniell, Architectural Association, 2018.

SCRIVANO, Paolo, e CAPITANIO, Marco. "West of Japan/East of Europe: Translating Architectural Legacies and the Case of Bruno Taut's Hyuga Villa." *Built Heritage*, 2018.

SPEIDEL, Manfred. "Japanese Traditional Architecture in the Face of Its Modernisation: Bruno Taut in Japan." *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, editado por I. Shigemi, International Research Center for Japanese Studies, 2011.

STAVROS, Matthew. *Kyoto: An Urban History of Japan's Premodern Capital*. University of Hawai'i Press, 2014.

t TANGE, Kenzō, e KAWAZOE, Noboru. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. The MIT Press, 1965.

TANGE, Kenzō, e GROPIUS, Walter. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. Yale University Press, 1960.

TANIZAKI Jun'ichirō. *Elogio da Sombra*. Relógio D'Água, 2016.

TAUT, Bruno. *Houses and People of Japan*. Sanseido Co., Ltd., 1958.

TÁVORA, Fernando. *Teoria Geral da Organização do Espaço*. Edição do Concelho directivo da FAUP. Porto: FAUP Publicações, 1993

THE JAPAN ARCHITECT (ed.). *Living Space: Kazuyo Sejima. JA: The Japan Architect*, No. 99. Shinkenchiku-sha Co., Ltd., 2015.

THE JAPAN ARCHITECT (ed.). *Kunio Maekawa: Engineering Modern Architecture. JA: The Japan Architect*, No. 107. Shinkenchiku-sha Co., Ltd., 2017.

TURNBULL, Stephen, *Japanese Castles 1540–1640*, Osprey Publishing, 2003.

TURNBULL, Stephen, *Japanese Fortified Temples and Monasteries AD 710–1602*. Osprey Publishing, 2005.

TURNBULL, Stephen, *Japanese Castles AD 250–1540*, Osprey Publishing, 2008.

v VOGEL CHEVROULET, Irène, e ZENNO, Yasushi. "Reiko Hayama, Between the Acts: Legacies from Le Corbusier and Kunio Maekawa". *Dearq*, No. 15, 2014, pp. 60-81.

w WELLER, Richard, "The City is not an Egg: Western Urbanization in Relation to Changing Conceptions of Nature," in *Nature and Cities*, 2016, pp. 27-28.

y YAMAKAGE, Motohisa. *The Essence of Shinto: Japan's Spiritual Heart*. Penguin Random House LLC, 2013.

YAMAMOTO, Riken. "Public/Private-Concerning the Concept of Threshold." *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 2009, pp.127-131.

YANAGI, Soetsu. *The Beauty of Everyday Things*. Penguin Classics, 2019.

YATSUKA, Hajime. "Autobiography of a Patricide Arata Isozaki's Initiation into Postmodernism." *AA Files*, no. 58, 2009, p. 68.

YOUNG, David e YOUNG, Michiko, *Introduction to Japanese Architecture*, Periplus Editions, 2004.



WEBGRAFIA

a AGONTARZ. *Nakagin Capsule Tower I 2015*. Disponível em: <https://agontarz.com/portfolio/case-study-nakagin-capsule-tower/>

ARCHEYES. *Kenzo Tange's Vision for Tokyo in 1960: A Master Plan*. Disponível em: <https://archeyes.com/plan-tokyo-1960-kenzo-tange/>

ARCHEYES. MOCA: *The Museum of Contemporary Art in Los Angeles by Arata Isozaki*. Disponível em: <https://archeyes.com/moca-arata-isozaki/>

ARCHIWEB. Tadao Ando: Eternity in a Moment. Disponible en: <https://www.archiweb.cz/en/n/domaci/tadao-ando-vecnost-v-okamziku>

ARTSCAPE. *Art Is an Explosion! Revisiting the Incendiary Creations of Taro Okamoto*. Disponível em: https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2208_02.html

ASAHI SHIMBUN. *Play! Tower of the Sun*. Disponível em: <http://www.asahi.com/gallery/tower-of-the-sun/>

b BARR, John. "Tadao Ando: Romanesque Architect". *John Barr Architect Blog*. Disponível em: <https://www.johnbarrarchitect.com/post/2018/03/01/tadao-ando-romanesque-architect>

BRITANNICA, Editors of Encyclopaedia. "Jōmon culture". *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Jomon-culture>

BIE (Bureau International des Expositions). *Expo 1970 Osaka*. Disponível em: <https://www.bie-paris.org/site/en/1970-osaka>

i IMPERIAL HOUSEHOLD AGENCY. *Katsura Imperial Villa*. Disponível em: <https://kyoto-gosho.kunaicho.go.jp/katsura-rikyu>

ISE JINGŪ (Sítio Oficial). *Ise Jingu*. Disponível em:<https://www.iseshima-kanko.jp/>

k KENCHIKU-PERS. *Kiyonori Kikutake Photo List / Projects*. Disponível em: <https://kenchiku-pers.com/photo/list/ka0030-kiyonori-kikutake/>

m MADOKEN (Window Research Institute). "Part 3 Shokatei at Katsura Imperial Villa". *Windows in Japanese Tea Rooms Series*. Disponível em: <https://madoken.jp/en/series/4850/>

MASAI, Yasuo, LATZ, Gil, e HIJINO, Shigeki. "Economy of Japan". *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/money/economy-of-Japan>

MOMA (The Museum of Modern Art). *Arata Isozaki*. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2837-arata-isozaki>

o OKAMOTO TARO GAKUDAI. Sítio Oficial do *Myth of Tomorrow* de Tarō Okamoto. Disponível em: <https://www.asunoshinwa.or.jp/>

OSAKA UNIVERSITY (Department of Archaeology). "Kofun period". *Nonaka Kofun / Project for the Preservation and Utilization of Artifacts*. Disponível em: https://www.let.osaka-u.ac.jp/kouko/nonaka/en/ancient_tomb_period/index.html

s SABUKARU ONLINE. *The Metabolism Movement - The Promised Tokyo*. Disponível em: <https://sabukaru.online/articles/the-promised-tokyo>

t TADAO ANDO ARCHITECT & ASSOCIATES. Website de Tadao Ando. Disponível em: <https://www.tadao-ando.com/>

TADAO ANDO ARCHITECT & ASSOCIATES. Website de Tadao Ando. Disponível em: <https://www.tadao-ando.com/>

TENPOU CO. *A bamboo knot transom made by a shrine carpenter*. Disponível em: <https://tenpou.co.jp/29974.html> e <https://tenpou.co.jp/10063.html>

TÔDAI-JI (Sítio Oficial). Tōdai-ji. Disponível em: <https://www.todaiji.or.jp/>

TOKYO ART BEAT. *Honoring the Legacy of Kenzo Tange*. Disponível em: <https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/honoring-the-legacy-of-kenzo-tange>

TOKYO ART BEAT. *Okamoto Taro: A Retrospective*. Disponível em: <https://www.tokyoartbeat.com/en/events/-/Okamoto-Taro-A-Retrospective/D06CCC1D/2023-01-14>

TOWER OF THE SUN MUSEUM. *The Official Site of the Tower of the Sun Museum*. Disponível em: <https://taiyounotou-expo70.jp/en/>

w WALKERPLUS. 太陽の塔が48年ぶりの内部公開をスタート！ ("A Torre do Sol inicia a sua primeira abertura interna em 48 anos!"). Disponível em: <https://www.walkerplus.com/trend/matome/article/144405/>

WOCHIKOCHI MAGAZINE. *Kenchiku / Architecture from Japan*. Disponível em: <https://www.wochikochi.jp/english/special/2013/09/japan-of-modern-architecture.ph>

y YASUOKA-KE. *Bamboo-bushi transom (Takehusi Ranma)*. Disponível em: <https://yasuoka-ke.sakura.ne.jp/takehusiranma/takehusi.htm>

FILMOGRAFIA

b BLACKWOOD, Michael (dir.). *Arata Isozaki: Early Work in Japan*. Michael Blackwood Productions, 1985.

BLACKWOOD, Michael (dir.). *Arata Isozaki II: International Projects*. Michael Blackwood Productions, 1990.

BLACKWOOD, Michael (dir.). *Japan: 3 Generations of Avant-Garde Architects*. Michael Blackwood Productions, 1989.

BLACKWOOD, Michael (dir.). *Tadao Ando*. Michael Blackwood Productions, 1988.

BLACKWOOD, Michael (dir.). *Kisho Kurokawa: From Metabolism to Symbiosis*. Michael Blackwood Productions, 1993.

BLACKWOOD, Michael (dir.). *Nakagin Capsule Tower: Japanese Metabolist Landmark on the Edge of Destruction*. Michael Blackwood Productions, 2010.

f FRICK, Mathias (dir.). *Tadao Ando: From Emptiness to Infinity*. ArtDocs / Accentus Music, 2014.

s SEKINE, Kosai (dir.). *Tower of the Sun* (Taiyō no Tō). Parco, 2018.

ÍNDICE DE IMAGENS

i *Mapa de projeção equidistante centrado em Tóquio*. United States Central Intelligence Agency (via Biblioteca do Congresso dos EUA), 1990.

1 Portal Torii. TANGE, Kenzō, e KAWAZOE, Noboru. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. The MIT Press, 1965.

2-6 Habitações Ainu e artefactos Jōmon. KIDDER, J. Edward. *O Japão Antes do Budismo*, 1970.

7-9 Fotografias selecionadas do contexto do Ise Jingu. TANGE, Kenzō, e KAWAZOE, Noboru. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. The MIT Press, 1965.

10-11 Alçados frontal e lateral do edifício principal do Naikū. DISCOVER JAPAN, "伊勢神宮の「建築」".

12 Recintos do Ise Jingu. ISE JINGŪ (Sítio Oficial).

13 Portal Nandai-mon do Tōdai-ji. EXPEDIA. "Things to Do in Nara".

14 Vista frontal do *daibutsu-den*. JEEPE. "Todaiji Temple Nara".

15 Câmara principal do **daibutsu-den**. KK Leung / Google Maps, 2023.

16-17 Alçado principal e corte transversal do daibutsu-den. ROSENFELD, John M.. *The Great Eastern Temple: Treasures of Japanese Buddhist Art from Tōdai-ji*. Art Institute of Chicago, 1986.

18 Pavilhão Dourado (Kinkaku-ji), Quioto. Fonte: Geertchaos / Wikimedia Commons, 2019.

19-20 Fotografias de fortificações. TURNBULL, Stephen, *Japanese Castles 1540–1640*, Osprey Publishing, 2003.

21 Pintura do Castelo de Azuchi na Província de Ōmi (Ōmi-no-kuni Gamō-gun Azuchi-jō no zu). Fonte: IWASAKI Ōu / Wikimedia Commons, 1855.

22 Castelo de Himeji, Província de Hyōgo. Fonte: 663highland / Wikimedia Commons, 2009.

23 Casa de chá Shokintei. IMPERIAL HOUSEHOLD AGENCY (Sítio Oficial). "Katsura Imperial Villa".

24 Jardins do sub-templo Ōbai-in (Daitoku-ji), Quioto. Fonte: Hyppolyte de Saint-Rambert / Wikimedia Commons.

25 Vista aérea da Villa Imperial de Katsura. WEB JAPAN. "Beautiful Gardens in Japan".

26 Vila Imperial de Katsura, Quioto. Fonte: John Chang / Wikimedia Commons, 2008.

27-30 Fotografias do interior dos shoin em Katsura. TANGE, Kenzō, e GROPIUS, Walter. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. Yale University Press, 1960.

31 Planta do complexo em Katsura, de Fernando Távora. TÁVORA, Fernando. *Teoria Geral da Organização do Espaço*. FAUP Publicações, 1993

32 Imperador Shōwa (Hirohito) em uniforme de gala. Fonte: Autor desconhecido / Biblioteca do Congresso dos EUA (via Wikimedia Commons), 1935.

33 Mapa *Japanese Empire, Philippine Islands, and Eastern China*. Fonte: George F. Cram Company / David Rumsey Historical Map Collection, 1925.

34 Retrato do arquiteto Kikutarō Shimoda. Fonte: *Shisō to Kenchiku* / Wikimedia Commons, 1928.

35 Retrato de Okakura Kakuzō (Okakura Tenshin). Fonte: Isabella Stewart Gardner Museum / Wikimedia Commons, c. 1905.

36 Retrato de Chūta Itō. Fonte: Biblioteca Nacional da Dieta (NDL), Japão.

37 Museu Municipal de Arte de Quioto (atual Museu de Arte de Quioto Kyocera), Quioto. Fonte: kakidai / Wikimedia Commons, 2022.

38 Retrato do arquiteto Bruno Taut. Fonte: *Kokusai Kenchiku* / Wikimedia Commons, c. 1933–1936.

39 Isaburō Ueno e a sua esposa, Felice Rix-Ueno em Quioto. Fonte: MAK Blog / MAK Wien, c. 1926.

40 Retrato do escritor Jun'ichirō Tanizaki. Fonte: Shigeru Tamura / Wikimedia Commons, 1953.

41 Capa da edição d’*O Elogio da Sombra (In Praise of Shadows)*. Fonte: Forgather Studio, 2018.

42 Imagens dos bombardeamentos atômicos de Hiroshima e Nagasaki. Fonte: Reuters, 1945 (arquivo digital).

43-44 Mapa de Nagasaki antes e depois do bombardeamento atômico de 9 de agosto de 1945. Fonte: Governo dos Estados Unidos / Wikimedia Commons, 1945.

45 Imagens dos bombardeamentos atômicos de Hiroshima e Nagasaki. Fonte: Reuters, 1945 (arquivo digital).

46 LeCorbusier no escritório de Kunio Maekawa. Fonte: Arquivo Maekawa Associates / Coleção do Museu de Arte Moderna de Kanagawa, 1955.

47 Kenzō Tange. Fonte: Kyodo News / Wikimedia Commons, 1951.

48-50 Museu Memorial da Paz de Hiroshima, Hiroshima. Fonte: Yasuhiro Ishimoto / Archiweb, 1953.

51 Kenzō Tange, Plano para a Baía de Tóquio 1960. Fonte: thisisgallery, 2022.

52-55 Manifesto Metabolista e fotografias dos membros. Fonte: Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist / *Project Japan*, 2011.

56 Kenzō Tange, *Big Roof* para a Expo '70, Osaka. Fonte: Mori Art Museum / *Kenchikku Magazine*, 2011.

57-59 Vista aérea do recinto da Expo '70, Osaka e fotografias externas da Torre do Sol de Tarō Okamoto. Fonte: *The Japan Architect* No. 113 (JA 113) / Shinkenchiku-sha, 2019.

60 Tarō Okamoto, secção transversal da Torre do Sol (Taiyō no Tō) revelando a estrutura interna da Árvore da Vida, Expo '70, Osaka. Fonte: Worldfairs.info / Arquivo da Associação Japonesa para a Expo '70, 1970.

61 Tarō Okamoto, interior da Torre do Sol com a instalação da "Árvore da Vida" (*Seimei no Ki*), Expo '70, Osaka. Fonte: Tarō Okamoto / Sankei Shimbun, 1970 (reprodução de 2025).

62 Kisho Kurokawa em frente à Torre de Cápsulas Nakagin, Tóquio. Fonte: Tomio Ohashi / *The Japan Times*, 1972.

63 Kisho Kurokawa e Kakuei Tanaka. Fonte: Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist / *Project Japan*, 2011.

64 Torre de cápsulas Nakagin. Fonte: "黒川紀章の「中銀カプセルタワービル」カプセルが...", *AXIS*, 2025.

65-67 Interior original das cápsulas em Nakagin. Fonte: Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist / *Project Japan*, 2011.

68 Planta-tipo de um piso na Torre Nakagin. Fonte: Marta Grbić e Sanja Nikolić / *On Architecture 2024*

69-76 Interiores das cápsulas habitadas em Nakagin. Fonte: Exposição 1972 / *Accumulations*, MAS Context, 2022.

77-78 Arata Isozaki e Kazuo Shinohara em entrevista. Fonte: Arquivos Asahi Shinbun, 1972.

79 Biblioteca da Prefeitura de Ōita de Arata Isozaki. Fonte: "DOCOMOMO Japan 19: Oita Prefectural Library", John Barr Architect, 2021.

80 *Umbrella House* de Kazuo Shinohara durante a construção. Fonte: architecture-history.org

81 Museu de Arte Moderna de Gunma de Arata Isozaki. Fonte: Google Maps / Tagao Higaki, 2020.

82 Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Angeles, de Arata Isozaki. Fonte: ArchEyes

83 Arata Isozaki, edifício Team Disney. Fotografia de 2024. Fonte: Declan M. Martin via Wikimedia Commons, 2024.

84-85 *House in White* e *House of Earth* de Kazuo Shinohara. Fonte: Seng Kuan. *Kazuo Shinohara: Traversing the House and the City*. Lars Müller Publishers, 2021.

86 Museu Ukiyo-e do Japão de Kazuo Shinohara. Fonte: Qurren / Wikimedia Commons, 2009.

87-88 Centennial Hall do Tokyo Institute of Technology (TIT) de Kazuo Shinohara Fonte: Smapse

89-91 Itsuko Hasegawa, Toyo Ito e Tadao Ando. Fonte: Michael Blackwood. *Japan: 3 Generations of Avant-Garde Architects*. Michael Blackwood Productions, 1989.

92 *Azuma House* de Tadao Ando. Fonte: ArchEyes

93-94 *Galleria Akka* de Tadao Ando. Fonte: archiweb.cz

95-96 *Nishinomiya House* de Itsuko Hasegawa. Fonte: ofhouses.com

97 *Shonandai Cultural Center* em Fujisawa de Itsuko Hasegawa. Fonte: PIN-UP Magazine

98 Shonandai Cultural Center, de Itsuko Hasegawa. Fonte: Tom Lever, 2016.

99-100 *White U* e *Silver Hut* de Toyo Ito. Fonte: ArchDaily AD Classics.

101 *Tower of Winds*, de Toyo Ito. Fonte: wiiii / Wikimedia Commons.

102 *Dreams*, de Toyo Ito. Fonte: Toyo Ito em "Architecture in a Simulated City".

103 Fotograma do filme *Playtime*, de Jacques Tati. Fonte: *Playtime*, 1967.

104-105 Apartamentos em Gifu, de Kazuyo Sejima. Fonte: architecture-history.org

106-108 Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, de Kazuyo Sejima. Fonte: archiweb.cz

109-110 Refúgios para vítimas do genocídio tutsi, de Shigeru Ban. Fonte: Stephen Goodenough / Archdaily

111-113 *Naked House* de Shigeru Ban. Fonte: Shigeru Ban Architects

114-115 *Nomadic Museum* de Shigeru Ban. Fonte: Shigeru Ban Architects

116 Retrato de Kazuyo Sejima. Fonte: Beaudouin Architectes, 2004.

117 Retrato de Shigeru Ban. Fonte: Arquivo The New York Times, 2003.

118 *CCTV Headquarters*, de Rem Koolhaas (OMA). Fonte: 維基小霸王 / Wikimedia Commons.

119 Capa do livro *S,M,L,XL*, de Rem Koolhaas e Bruce Mau. Fonte: The Monacelli Press, 1995.

120 Capa do livro *Project Japan: Metabolism Talks...*, de Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist. Fonte: Taschen, 2011.

121 Capa do livro *japan 1961-1992*, fala atelier (2022). Fonte: Fotografia do autor.

122 *Casa das Inúmeras Janelas*, dos fala atelier, 2020. Fonte: fala atelier

123-124 Projeção *wireframe* e colagens, dos fala atelier. Fonte: fala atelier

125-126 Sede do Banco de Fukuoka, de Kisho Kurokawa. Fonte: Fotografia do autor, 2026.

Ecos do Japão:

Da Tradição à Vanguarda

Pedro Gouveia

FACULDADE DE ARQUITETURA

