

Uma outra imagem arquitetônica em Kazuo Shinohara a partir da *Dobra* de Deleuze.

An Alternative Architectural Image in Kazuo Shinohara through Deleuze's *Fold*.

GIHAD ABDALLA EL KHOURI¹

MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS²

Resumo: O artigo investiga a produção arquitetônica do japonês Kazuo Shinohara, particularmente a Casa Tanikawa (1974), a partir do conceito da *Dobra* formulado por Gilles Deleuze. Partindo de uma crítica à modernidade arquitetônica ocidental, marcada por regimes de visualidade racionais, cartesianos e representacionais, se propõe uma leitura alternativa da arquitetura moderna que desafia os modelos tradicionais de percepção espacial. Com base em revisão teórica e análise crítica-discursiva, argumenta-se que a obra de Shinohara rompe com a imagem arquitetônica clássica, mobilizando afetos, instabilidade formal e multiplicidade perceptiva. A Casa Tanikawa é interpretada como acontecimento arquitetônico que desestabiliza a frontalidade moderna e convoca o sujeito a um regime sensível de errância, participação e envolvimento. Conclui-se que a proposta shinohariana constitui uma outra modernidade, na qual a arquitetura se dobra, se desloca e se abre à indeterminação, oferecendo novos modos de ser, ver e habitar o espaço.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Kazuo Shinohara. Deleuze. *Dobra*. Regimes de visualidade.

Abstract: This article investigates the architectural work of Japanese architect Kazuo Shinohara, focusing on the Tanikawa House (1974), through the philosophical concept of

¹ Doutorando em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e mestre em Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UTFPR. Sua pesquisa concentra-se em teoria e crítica da arquitetura, epistemologia da arquitetura, relações entre arte, tecnologia, corpo e espaço, bem como nos entrecruzamentos entre arquitetura, capitalismo, gênero, sexualidade e relações raciais. Atua na construção de discursos críticos contra-hegemônicos, com ênfase em perspectivas decoloniais e na produção de saberes dissidentes. gihad.khour@gmail.com

² Graduada em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Paraná (1994), Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2000) e Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010). É professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Seus interesses de pesquisa contemplam temáticas relativas à Teoria e História do Design na perspectiva feminista; Cultura material, gênero e espaço doméstico; Cultura material, gênero e raça/etnia. É autora do livro “O design pop no Brasil dos anos 1970: domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores” (2015), publicado pela Editora da UFPR. ribeiro@utfpr.edu.br

the Fold as developed by Gilles Deleuze. Starting from a critique of Western modern architecture, marked by rational, Cartesian, and representational regimes of visibility, an alternative reading of modernity is proposed that challenges traditional models of spatial perception. Grounded in theoretical review and critical-discursive analysis, the study argues that Shinohara's work disrupts the classical architectural image by mobilizing affect, formal instability, and perceptual multiplicity. The Tanikawa House is interpreted as an architectural event that destabilizes modern frontality and invites the observer into a regime of errancy, participation, and involvement. The article concludes that Shinohara's proposal constitutes another modernity—one that folds, shifts, and opens itself to indeterminacy, offering new ways of being, seeing, and inhabiting space.

Keywords: Modern architecture. Kazuo Shinohara. Deleuze. Fold. Regimes of visibility.

Introdução

Incessantemente somos interpelados por imagens visuais. É característica profunda de todas as sociedades pós-industriais configurarem-se conforme “civilizações da imagem” (Barthes, 2012). Diversos autores como Ítalo Calvino (1988) e Richard Kearney (1994), além do próprio Barthes buscaram nomear e conceituar essa condição de “sufocamento em um infinito “Mar Sargaço de Imagens” (Pallasmaa, 2013, p. 14).

Deriva daí a compreensão de que, no mundo caracterizado pela escala industrial e metropolitana, interligado pelo aço e concreto em escala global e de aceleração desenfreável, derivado das revoluções com início no século XVIII e com mais potência no século XIX, irrompeu em novos modelos de imagens. Para muito além de alterações superficiais tais imagens constituem parte “inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (Crary, 2012, p. 13).

Neste campo de alterações da chamada “modernidade” (Habermas (1985), Giddens (1990), Jameson (1991), Latour (1991), etc.) a arquitetura também se viu radicalmente alterada ao se vestir da mesma característica industrial/instrumental. Sob a “mecanização em si mesma” (Cupani, 2011, p. 202), “a arquitetura que sempre inventou a realidade e a cultura por meio da transformação dos contextos humanos em imagens e metáforas de vida” (Pallasmaa, 2013, p. 19), alienou-se, perdendo sua gravidade, materialidade, profundidade. Entre a imagem e a arquitetura “viciadas”, para se utilizar do conceito de Kearney (1994), delineia-se um problema

arquitetônico-imagético de achatamento. Tomadas (arquitetura e imagem) como meras instantaneidades, ficções perenes e pragmáticas, esvaziam-se conceitualmente, enchendo-se pragmaticamente, instrumentalmente e se reproduzindo ao infinito.

Assim, considerando que “somos perpetuamente superexpostos às imagens, interagimos com elas” (Alloa, 2015 p. 7). Podemos asseverar que “se a modernização do observador envolver a adaptação do olho a formas racionalizadas de movimento, tal mudança coincidiu com (e só foi possível em razão de) uma crescente abstração da experiência óptica a partir de um referente estável” (Crary, 2012 p. 113). O que constitui um estado epistemológico que envolve mundo e o sujeito que é inseparável “das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (Crary, p. 15).

Destarte, entre a imagem/arquitetura e o sujeito, o presente estudo busca questionar os limites e possibilidades dos modos de ver, ser e fazer arquitetura no contexto moderno a partir do conceito da Dobra de Deleuze (2012). Para tal, será abordado um olhar teórico somado à análise da imagem e discurso da obra “Casa Tanikawa” de 1974, do arquiteto japonês Kazuo Shinohara, tomando-se como hipótese que tal projeto apresenta uma ruptura com a imagem/arquitetura modernista tradicional, possibilitando novos modos ser/ver/fazer arquitetura.

Desta forma, o presente artigo adota uma abordagem teórico-interpretativa de caráter qualitativo e ensaístico, fundamentada na articulação entre filosofia da imagem, crítica da modernidade e teoria da arquitetura. A análise se desenvolve por meio de duas estratégias principais: 1) a construção de uma crítica conceitual aos regimes de visualidade da modernidade ocidental, com base em autores como Jonathan Crary, Roland Barthes, Fernando Fuão e Gilles Deleuze; e 2) a leitura interpretativa da Casa Tanikawa (1974), de Kazuo Shinohara, entendida como acontecimento arquitetônico que tensiona os modelos perceptivos tradicionais. Tal leitura se ancora em discursos do próprio arquiteto, imagens do projeto e articulações com o conceito de *Dobra* de Deleuze (2012), de modo a produzir uma reflexão que busca evidenciar os deslocamentos ontológicos e perceptivos promovidos pela obra.

Arquitetura e Modernidade: Modos de Ser/Fazer/Ver

A modernidade trouxe uma revolução nos modos de ver, estabelecendo uma relação direta entre a arquitetura, os regimes de visualidade e as tecnologias emergentes que passaram a mediar a percepção espacial. Essa transformação, profundamente enraizada nas mudanças técnicas e conceituais do período, como o advento de largas vias, da utilização do automóvel para transporte individual, bem como de ferrovias, e elementos de comunicação como a imprensa diária e o telégrafo (Choay, 2021) operaram de forma a distanciar e fragmentar a percepção do espaço, instaurando uma nova lógica visual que se estendeu à arquitetura (Fuão, 2012a).

Um distanciamento crítico do espaço físico, tornando possível analisar as edificações de forma segmentada e abstrata. Essa fragmentação, longe de ser uma limitação, ampliou a capacidade de compreender e projetar espaços, inaugurando uma era de representações que priorizavam a racionalidade e a ordem.

Tal regime de visualidade, da produção maquínica e em massa, da reprodutibilidade ao infinito se entrelaça à transformação das formas como as edificações eram concebidas, disseminadas e criticadas.

A capacidade da fotografia, por exemplo, de enquadrar, recortar e reinterpretar os elementos arquitetônicos conferiu à prática projetual uma nova dimensão, em que o edifício não era mais percebido apenas *in loco*, mas também por meio de imagens disseminadas amplamente. Essa mediação visual alterou profundamente a relação entre arquitetura e sociedade, tornando possível a circulação global de estilos, técnicas e concepções espaciais (Fuão, 2012b).

A arquitetura moderna começou a ser projetada em um sentido abstrato, representativo, não apenas para ser habitada, mas para ser vista e registrada (Fuão, 2012c).

Sob a lógica de um desenvolvimentismo tecnológico, toma-se a casa como máquina, como uma peça industrial, que deverá ser reproduzida colossalmente e comercializada globalmente. Neste contexto, apenas uma ‘verdadeira’ arquitetura, gerida pelas leis da natureza, pela geometria, calculável, quantificável (Corbusier, 2013) é cabível e representável, reformulando totalmente o imaginário coletivo.

O impacto dessa perspectiva foi duplo: por um lado, a estética do edifício tornou-se fundamental, considerando como ele seria percebido pelas lentes; por outro, a funcionalidade passou a dialogar com questões de representação, estabelecendo um equilíbrio entre o habitável e o representável. Essa abordagem ressoa diretamente com o contexto modernista, em que a forma seguia a função, mas ambas eram reinterpretadas pela lógica mediática.

O que se desvela daí, é que sob o ponto de inflexão da modernidade industrial, a arquitetura produz a “mecanização em si mesma” (Cupani, 2011, p. 202), se envolvendo não somente em novos modos de ser, como também em novos regimes de visualidade. Se antes seu significado fundamental estava na integração e estabilidade, agora sob a nova lógica de consumo visual se conecta ao distanciamento e às relações maquinicas.

É toda uma reconfiguração dos modos de percepção espacial que, torna a representação, seja por meio de desenhos técnicos ou imagens fotográficas, não apenas um registro, mas um ato crítico que molda tanto a concepção quanto a compreensão arquitetônica.

Assim a modernidade não apenas alterou os modos de ver, mas transformou a própria essência da arquitetura. Os regimes de visualidade modernos, mediados por técnicas e tecnologias como a fotografia e os instrumentos ópticos, não apenas influenciaram como a arquitetura era concebida e representada, mas redefiniram sua relação com a sociedade. A arquitetura, assim, emergiu não apenas como uma prática espacial, mas como um fenômeno visual e mediático, profundamente enraizado nos modos de ver da modernidade.

Dessa forma, ao considerarmos a imagem como um elemento ativo na constituição dos modos de ver e na formação do sujeito, torna-se inevitável reconhecer que a arquitetura, enquanto manifestação espacial e visual, inscreve-se nesse mesmo regime. Não apenas como um pano de fundo estático ou mera estrutura funcional, a arquitetura emerge como um problema visual, um objeto cuja percepção é mediada por práticas, tecnologias e modos de subjetivação específicos. Assim, ao transitar da imagem para o espaço construído, investigaremos como a arquitetura opera no campo visual moderno, integrando-se a essa reorganização epistemológica e técnica, e se constituindo como uma

instância onde olhar, imagem e sujeito se encontram, gerando novas formas de ver, habitar e experienciar o mundo.

Arquitetura da câmara

É inegável que, por mais que a arquitetura moderna afirmasse e propusesse uma negação total da história arquitetônica, buscando construir uma nova tradição, sob a tábula rasa que as grandes guerras possibilitaram e novos parâmetros mais adequados ao sujeito moderno industrial e metropolitano, suas raízes retomam ao clássico. A essência do racionalismo aplicado pelo moderno fora demonstrada por John Summerson³, em seu *A linguagem clássica da Arquitetura* de 1963, retomando a “cabana primitiva” de Laugier⁴ (1753) e sua ideia “potencialmente racional” que “continha o germe de uma arquitetura da qual todos os elementos decorativos e plásticos haviam sido removidos e, uma vez que algum tipo de acabamento fosse dado aos troncos, não passava de uma geometria de sólidos” (Summerson, 2009 p. 110).

O que buscamos aqui é traçar uma relação, se não direta, de continuidade entre o problema clássico e o moderno na qual sujeitos e práticas arquitetônicas mantiveram características fundamentais de um regime de visualidade pautado pelo distanciamento e relações maquinicas, conforme estipulado anteriormente.

Assim, tal regime de visualidade se reporta não somente à câmera fotográfica do século XIX, bem como à câmara escura europeia do século XV, forjando um período no qual a razão é o motivo inicial e último da filosofia, no qual a imagem não resta ser errada, falsa e uma barreira ao real entendimento do mundo e das verdades que ele inclui (Crary, 2012) e, assim delimitando uma prática arquitetônica.

³ Sir John Newenham Summerson (1904 – 1992), foi um dos principais historiadores da arquitetura britânica do século XX. Fez parte da Comissão Real dos Monumentos Históricos da Inglaterra, curador do Museu Sir John Soane, em Londres, e professor na Universidade de Oxford, autor do livro *A linguagem clássica da Arquitetura* de 1963.

⁴ Marc-Antoine Laugier (1713 – 1769) publicou em 1753 a primeira edição de *Essai sur l'architecture* onde buscou estabelecer a Arquitetura enquanto uma resposta à Natureza e à Razão, na constituição de um arquétipo universal, a “cabana primitiva”.

Desta forma, a câmara escura se estabelece como *assemblage*, um objeto composto de materialidade e discurso, alinhado ao estatuto do sujeito cartesiano; matemático, deslocado de seu corpo e do mundo, que o mira a fim de controlá-lo e domesticá-lo pela razão. Um sistema de afastamento do outro e de si, sendo apenas à alma racional a essência humana. Neste regime de visualidade notamos a interioridade do olhar, a percepção direcionada aos conceitos, ao abstrato na busca por uma objetividade última capaz de tornar todo o entorno claro e direto.

Para Heidegger, a obra de Descartes inaugura “a época das imagens do mundo”, mas a imagem a que Heidegger se refere não implica conferir uma nova prioridade ao sentido da visão. Antes, “à essência da imagem do mundo corresponde a conexão recíproca, o sistema (...), uma unidade que se desdobra a partir do projeto da objetividade como tal” (Heidegger apud Lovitt, 1977). Trata-se da mesma unidade da câmara escura, um campo de projeção que corresponde ao espaço da *mathesis universalis* cartesiana, em que todos os objetos do pensamento, “independentemente de seu conteúdo”, podem ser ordenados e comparados (Crary, 2012 p. 60).

É sob um regime de visualidade pautado na objetividade, afastamento e interiorização que se forja uma arquitetura pautada pelos mesmos direcionamentos. Este que direciona a imagem/arquitetura a um enquadramento do mundo.

Descoberta de elementos simples e de sua combinação progressiva; em seu centro, eles formam um quadro em que o conhecimento é exposto contemporâneo a si mesmo. O centro do saber nos séculos XVII e XVIII é o quadro (Foucault, 1970 apud Crary, 2012 p. 60).

É a moldura rígida, que enquadra, que delimita e interioriza o sujeito e estabelece claramente a distinção entre o externo e o interno que caracteriza formalmente o pensamento cartesiano/modernista, sendo seu epítome a câmara escura. A ordem é a geometria que coordena, controla, delimita cada qual em seu lugar, para fazer-se visível na perspectiva da câmara, situação na qual se afogou os corpos e a arquitetura foi a primeira a ser tragada, tornando-se pintura, representação antes de construção (Fuão, 2012d). Neste sistema não há lugar para o desfocado, para o confuso ou sinuoso, a objetiva da câmara escura exige um

regime de imposição de suas regras, precisão, regularidade e iluminação que se traduzam nitidamente.

Um saber que se localiza justo no centro do olho, na imobilidade da pupila, no buraco da câmara. (...) um desejo de afastamento e ordenamento dos corpos no espaço para a construção da representação. (Fuão, 2012d)

Desta forma, a arquitetura irá mimetizar o modo operante da câmara escura, principalmente devido à formação da perspectiva como aparato visual e constitutivo da arquitetura a partir do século XV. Acomodando-se na geometria euclidiana e matemática do ser cartesiana a arquitetura da câmara escura, conforme denominamos aqui, fará com que o olhar se torne geométrico e objetivo a fim de produzir imagens mais verdadeiras do mundo e da arquitetura assim como “gerar um mundo infinitamente mais ordenado e mais racional que a realidade exposta ao olho nu” (Fuão, 2012d).

A arquitetura primeiramente exerce seu domínio sobre o olho, logo sobre o comportamento dos corpos no espaço, ordenando seus movimentos e gestos. Desde o renascimento, o estatuto da arquitetura está em mãos do conhecimento e construção da imagem. No saber do olho, no difícil saber da caixa negra (Fuão, 2012).

497

Destarte, a arquitetura deverá ser ordenada, clara, objetiva, nítida e iluminada, exigindo um afastamento não apenas das outras arquiteturas como do próprio sujeito seguindo a legalidade da ótica da câmara escura. Arquitetura que passa pela domesticação dos corpos e do olhar, estabelecendo um afastamento necessário para ser vista pelo buraco da câmara, delineando quadros sob quadros, emoldurando o contexto e encerrando o sujeito.

O olhar da câmara escura, perpetuado pela perspectiva e adentrando à câmara fotográfica será um campo profícuo de encontro com a objetividade requerida a um mundo entre guerras que apresentava os discursos possíveis à tábula rasa, domesticação do espaço, do corpo, da cidade. Distanciando não apenas objetos uns dos outros em prol de uma higienização, como também corpos no espaço. Uma arquitetura de controle, domesticação e afastamento, geométrica e objetiva que não apenas estabelece uma estética como também uma ética visual.

Desta forma, a arquitetura moderna hegemônica e internacionalista enseja um discurso de distanciamento, segmentação, controle, geometrização e enquadramento do contexto e de si mesmo capaz de fazer com que o sujeito se afaste do mundo, mirando-o de seu interior por meio de perspectivas controladas, racionais, que induzem à verdade, imagens de uma câmara escura. Uma ‘arquitetura da câmara’.

Uma outra modernidade: novos modos em Kazuo Shinohara e a Casa Tanikawa.

Entretanto, a modernidade arquitetônica jamais pode ser vista como um bloco homogêneo de ideias, formas ou princípios. A arquitetura moderna, em sua pluralidade, revela um jogo de tensões entre a padronização internacionalista e as apropriações locais.

Neste contexto, o modernismo japonês surge como um campo de práticas únicas e originais, derivando de uma outra tradição, diferente da ocidental. (Benevolo, 2014). Entre radicais como Kiyonori Kikutake, Masato Ohtaka, Fumihiko Maki e Noriaki Kurokawa, enunciadores do movimento Metabolista (Cohen, 2013), passando por influenciados diretamente pelo modernismo hegemônico internacionalista como Sutemi Horiguchi e Mamoru Yamada (Cohen, 2013), chegamos a Kazuo Shinohara (1925 – 2006). Arquiteto que segundo Enric Masip Bosch (2015) é:

“... um impressionista, capturando e reproduzindo em sua arquitetura suas impressões, tiradas de uma vasta variedade de fontes, mas sempre por meio de suas emoções e sentimentos, intelectualizando-os como ‘temas’ e usando-os como gatilhos inspiracionais para produzir seus desenhos. (...)”

Sua posição é claramente uma reivindicação de que a lógica que uma sociedade tecnizada parece impor aos indivíduos precisa ser contraposta de maneira que “a tecnologia não seja a história toda”. Assim, suas afirmações pela “irracionalidade” é paralela ao seu objetivo de obter “emoções humanas cruas” que vão “salvar a arquitetura de se tornar um modelo unitário” (Bosch, 2015).

É justamente a posição entre a tradição e a modernidade, entre a ordem e o caos, entre o universal e o local, entre a técnica e a arte que fazem de Shinohara

ponto de radicalidade, com potência para constituição de outras imagens arquitetônicas.

A Casa Tanikawa, projetada pelo arquiteto entre 1972 e 1974, a pedido do poeta japonês Shuntaro Tanikaea e localizada em Kitakaruizawa, exemplifica essa interseção entre o moderno e o tradicional, entre a tecnologia e a arte, materialidade e imaterialidade, entre a estabilidade e a errância.



499

Figura 01 – Casa Tanikawa: Vista da Sala de verão, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>

Aqui, Shinohara propõe um deslocamento do olhar sobre a arquitetura moderna ao questionar suas premissas normativas. Seu trabalho rompe com o enquadramento clássico de normativa, regramento, controle e domesticação, e busca uma espacialidade dinâmica, onde a relação entre sujeito e espaço não é estática, mas mutável e ativa.

Conforme o próprio arquiteto expressa, "se possível, gostaria de apagar com graça todos os elementos da moldura construtiva e todos os significados que foram vinculados a este espaço que representem a totalidade dele" (Shinohara, 1976). Esse desejo de apagamento da moldura convencional é uma afirmação de sua busca por uma nova concepção espacial, uma experiência arquitetônica que se desenha na fluidez e na multiplicidade de leituras, traduzindo-se em atos como o deslocamento do acesso, não mais encontrado centralizado à frente da obra (figura 03) , bem como a inclinação do piso na sala (figura 01 e figura 02) e sua

Uma outra imagem arquitetônica em Kazuo Shinohara a partir da dobra de Deleuze materialidade em terra (retomando a tradição do Doma japonês), ao invés de uma prática 'ortodoxa' de piso em madeira e plano.

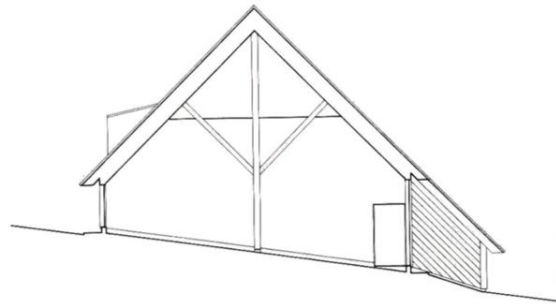


Figura 02 – Casa Tanikawa: Corte, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>



Figura 03– Casa Tanikawa: Entrada da casa, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>

A Casa Tanikawa em seus ângulos, diagonais e movimentos propostos na Sala Verão (Figura 01) pivota de um mundo cartesiano para um leibniziano/deleuziano. Ela não se deixa apreender em um único instante ou ângulo, mas exige do observador um deslocamento constante, promovendo uma percepção em transformação.

Aqui a arquitetura/imagem não se estrutura como um molde rígido, mas como uma modulação contínua, na qual "o objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal" (Deleuze, 2012, p. 39). O espaço shinohariano em Tanikawa, assim, não é um dado estático, mas um evento, um acontecimento sempre em devir (figuras 04 e 05).

Destarte, este outro moderno, diferente daquele da câmara, encontra-se como meio, espaço físico-metafísico sob um mundo dinâmico no qual a *Dobra* (Deleuze, 2012) se apresenta como unidade última de inclusão do traço barroco que exige uma outra postura, um outro olhar. Para além de suas questões formais, o que nos diz respeito é o modo de ser barroco, seu sujeito que vê e seus regimes de visualidade que decorrem regimes de ações. Logo, é a inclusão no sujeito do traço barroco, a dobra que acaba por agir em seus modos de ser e de fazer. É a resposta a multiplicidade do mundo sem centro, retoma a dobra. “O olhar é chamado a percorrê-las e a perscrutar linhas que cada vez mais se encurvam” (Costa, 2009) como podemos ver na figura 03 abaixo, onde sujeito, câmera e arquitetura são convocados a um novo regime de visualidade.



501

Figura 04 – Casa Tanikawa: Experienciação do espaço (sala de verão) pelo corpo, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: Bosch, 2015, p. 214.

As imagens da casa de Shinohara nos inscrevem neste mundo, um mundo dinâmico, dobrado:

Há um certo olhar que se estende e se captura nas mínimas injunções, onde pulsão e afeto ganham velocidade e irrompem novos sentidos. Há uma errância fundamental onde os movimentos ganham relevância pelas relações que estabelecem. Movimento: corpos que inscrevem novas dimensões espaço-temporais (Costa, 2009).

Não apenas o objeto muda radicalmente no barroco leibniziano/deleuziano como também o sujeito tendo em vista que não se evoca “a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade” (Wölfflin, 1888: 48 apud Oliveira, 1999). Se responde um mundo sem centro e móvel dotando-o um sujeito capaz de mover-se perante a curva.

Essa nova lógica espacial, que rompe com a frontalidade clássica e se abre para um jogo de tensões e dinâmicas, insere o observador em um papel ativo. A arquitetura não se impõe como um dado finalizado, mas exige participação. "O observador é colocado em uma situação de intriga na qual tem-se que dar sentido ao espaço que não é entendido imediatamente e que requer participação do observador para ser compreendido" (Bosch, 2015). O que se produz, então, não é apenas um espaço físico, mas um dispositivo de produção de sentidos, no qual "ao entrar nessa estrutura deformada por objetos nus, o observador pode livremente ler dela diversos e infinitos significados" (Shinohara, 1983).

Certamente essa perspectiva exige com que corpo e alma se remetam a um novo sistema de relações, que, sob os ângulos da casa, delinear-se-á conforme uma necessidade mútua, um reportando-se ao outro, um desdobrando-se e redobrando-se no outro. É na própria configuração material da obra, onde elementos fora de escala e relações inesperadas entre componentes estruturais produzem um efeito de estranhamento e provocação. "As formas nuas dos objetos dentro da casca e a terra em declive como revelado dentro do edifício são de um sistema diferente" (Shinohara, 1979a), abrindo novas fronteiras.

Do centro, às margens. O barroco ganha terreno variando, se bifurcando, criando fronteiras – para habitá-las, e ir além. Pelo arrebatamento dos sentidos, com a criação de formas hiperbólicas que tenham a amplitude de expressar movimentos paradoxais. Finitude e eternidade estão em jogo e, para sua execução, corpo e alma são convocados em perpétuo movimento de dobras, desdobras, redobras (Costa, 2009).

O que se desvela desse contexto é todo um outro jogo arquitetônico baseado em outros sujeitos possíveis, outro regime de visualidade que obriga "o olho a avançar e retroceder diante dos jogos violentos de contraste entre as imagens." (Bosi, 1991: 39 apud Oliveira, 1999). Diferentemente do clássico, as relações barrocas não assentam o sujeito perante uma passividade e um distanciamento, ao invés, coloca-o ativamente em busca de perspectivas, pontos de vistas, no "devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado" (Wölfflin apud Baeta, 2012, p.40 apud Nunes, 2018).



Figura 05 – Casa Tanikawa: Sala de verão ocupada, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: <https://ofhouses.com/post/160897881201/431-kazuo-shinohara-shuntaru-tanikawa-house>

Essa arquitetura se inscreve no campo da Dobra, da variação contínua e da recusa da identidade fixa. Como afirma Deleuze, "o real está em um estado de fluxo e diferenciação" (Williams, 2000), e Shinohara traduz esse princípio na materialidade de sua obra. A Casa Tanikawa, assim, não se fecha em uma totalidade estável, mas se constitui como um espaço aberto, que desafia e mobiliza o olhar, o corpo e o pensamento.

A partir do momento em que "os pilares, paredes e tesouras existem não mais para satisfazer suas funções. Empreguei essas formas puramente nuas em antecipação ao tipo de espaço geral que produziriam" (Shinohara, 1979a). O espaço deixa de ser um mero aparato funcional para se tornar um agente ativo na construção de experiências e significados.

Dessa maneira, Shinohara não apenas propõe uma nova concepção espacial, mas redefine os modos de ver e habitar a arquitetura. Sua obra nos convida a transitar entre o visível e o invisível, entre a ordem e a indeterminação, entre a solidez e o acontecimento. É nessa tensão que emerge uma outra modernidade, uma modernidade que se dobra, se bifurca e se expande na errância do olhar e do corpo.

O que a Dobra nos apresenta é um modo de ser e ver dinâmicos, complexos em uma união do corpo e da alma no qual a experiência torna-se acontecimento e rompe as fronteiras da moldura clássica que continha não apenas o sujeito com o espaço e o tempo.

Arquitetonicamente, a Dobra articula tais conceitos provendo outros parâmetros estéticos, lógicos e imagéticos. Novos objetos que não concernem mais ao espaço emoldurado, mas a uma modulação temporal que implica a continua mutação da matéria (Eisenmann, 1993 pp. 58-61 APUD Williams, 2000).

A quebra da moldura diz respeito também as novas relações entre o interno e o externo. Deleuze “deixa o interior (seja do sujeito, organismo, ou de um texto), forçando-o a confrontar seu exterior” (Grosz, 1995 pp. 14-23 apud Williams, 2000), reconfigurando o espaço que se reporta ao tempo e a arquitetura que se torna acontecimento (Schramke, 2016).

Deleuze, a partir de Leibniz, nos permite desconectar a arquitetura da perspectiva clássica, da unidade, do entendimento claro e objetivo, dobra o externo no interno e vice-versa, multiplica as possibilidades fugindo das ideias universais fazendo com que “nem o espaço cartesiano ou o lugar aristotélico sejam aceitos” (Schramke, 2016).

Dessa forma, voltando o olhar à casa Tanikawa, vemos tomar-se de um caráter resolutivo. Não no sentido clássico, que suprime etapas do cálculo, joga de baixo do tapete, mas, ao contrário, ao aceitar o complexo, as oposições, as diversas qualidades distintas que dançam sob um mesmo teto. É a constituição que se soma a destruição, rompem-se fronteiras, barreiras, molduras e deixa-se dançar o externo no interno, a alma pelo corpo. Rompe frontalidades, tornando o meio a ser transitado, vivenciado em toda sua dificuldade, que confronta o sujeito. Não há espaço ao vazio nessa concepção pois sempre há algo em disputa, algo à espreita, uma luz que surge das sombras e que nela volta a repousar.

Conclusão

A modernidade arquitetônica, enquanto fenômeno visual e mediático, estabelece um regime de visualidade que reorganiza epistemologicamente a percepção do espaço e da própria subjetividade. O distanciamento promovido pela lógica industrial/modernista de viés cartesiano resulta em uma espacialidade rigidamente ordenada, onde o edifício torna-se, antes de tudo, um objeto representacional. Esse regime, moldado por processos de mecanização e

padronização, reflete um enquadramento racionalista que instrumentaliza a arquitetura como uma extensão da câmara escura, reproduzindo um mundo visível ordenado e previsível.

Contudo, a obra de Kazuo Shinohara se insurge contra essa matriz visual-modernista, ao propor uma outra imagem arquitetônica, uma que transcende a estaticidade da representação e se inscreve no domínio da experiência e do acontecimento. Ao analisar a Casa Tanikawa nota-se o deslocamento das lógicas normativas, promovendo uma espacialidade que desafia a frontalidade e a previsibilidade. A introdução de um olhar dinâmico, associado a um jogo de tensões e mobilidade perceptiva, subverte a ordem mecanicista da modernidade e reconfigura a relação entre sujeito, espaço e imagem.

Através de sua materialidade e composição espacial, Shinohara articula uma arquitetura não como objeto estático, mas como um campo de forças, uma instância que demanda participação ativa do observador. Sob a influência de princípios barrocos e de um pensamento deleuziano, sua obra se afasta da estabilidade racionalista e se abre à multiplicidade e à indeterminação. Dessa forma, a arquitetura de Shinohara opera na interseção entre visível e invisível, concreto e imaterial, ordem e errância.

O deslocamento promovido por Shinohara evidencia a possibilidade de uma outra modernidade, uma que não se encerra na objetividade cartesiana, mas se bifurca, se dobra e se expande em uma rede de relações abertas. Nesse sentido, sua arquitetura não é uma negação da modernidade, mas um alargamento de suas potencialidades, uma reformulação das formas de ser, ver e habitar o espaço na contemporaneidade.

Referências

ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

ALLOA, Emmanuel. Introdução. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 7 – 19, 2015b.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BECCARI, Marcos Namba. *Articulação simbólica: uma abordagem junguiana aplicada à filosofia do design*. Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books, 2008.

BOSCH, Enric Masip. *Five forms of emotion: Kazuo Shinohara and the house as a work of art*. 2015 350p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2015.

CACHE, Bernard. *Earth moves: the furnishing of territories*. Massachusetts: MIT press, 1995.

CALVINO, Italo. *Six memos for the next millennium*. Nova Iorque: Vintage Book, 1988.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889. Uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, Maria de Lourdes Caleiro. Considerações sobre o erro no barroco. *Percurso*, São Paulo, Brasil, v. 22, n. 42, p. 75–82, 2009. Disponível em: <https://percurso.openjournalsolutions.com.br/index.php/ojs/article/view/1150>. Acesso em: 14 dez. 2024.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2013.

EISENMAN, Peter. Unfolding events: Frankfurt Rebstock and the possibility of a new urbanism. In: EISENMAN, Peter. *Re:working Eisenman*. Londres: Academy, 2005. p. 58-61.

FUÃO, Fernando Freitas. *A Máquina de fragmentos, a construção da arquitetura através dos primeiros instrumentos óticos*. Fernando Fuão blog. Out, 2012a. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/a-maquina-de-fragmentos-construcao-da.html>. Acesso em: dez, 14 dez, 2024.

FUÃO, Fernando Freitas. *Fotografia e Arquitetura*. Fernando Fuão blog. Out, 2012b. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/fotografia-e-arquitetura.html>. Acesso em: 14 dez, 2024.

FUÃO, Fernando Freitas. *Fotogenia e Arquitetura*. Fernando Fuão blog. Out, 2012c. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/11/fotogenia-e-arquitetura-fernando.html>. Acesso em: 14 dez, 2024.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquiteturas do distanciamento*. Fernando Fuão blog. Out, 2012d.

Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/arquiteturas-do-distanciamento.html>. Acesso em: 14 dez, 2024.

GROSZ, Elizabeth. *Architecture from the Outside Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge: MIT Press, 1995.

PALLASMAA, Juhani. *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 165 – 189, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 39 – 53, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Escala, 2006.

NUNES, Mateus Carvalho. Dobra barroca, dobra pós-moderna: deslocamento, repetição e trans-historicidade na arquitetura. *Asas da Palavra*, Manaus, n. 15, pp. 07 – 17, 2018. Disponível em <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1251/pdf>. Acesso em: 14 dez. 2024.

OLIVEIRA, Carla Mary S. DOBRAS E REDOBRAS: uma discussão sobre o barroco e suas interpretações. *Política & Trabalho: revista de ciências sociais*, [S. l.], v. 15, p. 151-165, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6436>. Acesso em: 14 dez. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 191 – 201, 2015.

RAJCHMAN, John A. *Constructions*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SCHRAMKE, Sandra. 3D code: folding in the architecture of Peter Eisenman. In: FRIEDMAN, M.; SCHÄFFNER, W. (Ed.). *On folding: towards a new field of interdisciplinary research*. Bielefeld: Verlag, 2016. p. 115-138.

SUMMERSON, Sir John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

SHINOHARA, Kazuo. When naked space is traversed. *The Japan Architect*, p. 64-72, fev. 1976.

SHINOHARA, Kazuo. *Architecte Japonais: 30 maisons contemporaines*. Paris: SADG e L'Equerre, 1979a.

SHINOHARA, Kazuo. Shinohara sukūru no kenchiku. *SD*, p.223-228-, No 172 jan. 1979b.

SHINOHARA, Kazuo. *Towards the Zero-Degree Machine Perspecta*, Connecticut, No.20, 1983.

WILLIAMS, James. Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture. *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, Coventry, n.9, pp. 200 – 219, 2000. Disponível em http://www.plijournal.com/files/williams_pli_9.pdf. Acesso em: 14 dez. 2024.

Submissão: 07. 07. 2025 / Aceite: 14. 08. 2025