

ESTÉTICA DAS SOMBRAS: TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM TANIZAKI E SHINOHARA

Gabriel Domingues Taniguchi (IC) e Celso Lomonte Minozzi (orientador)

RESUMO

Este estudo busca fazer uma aproximação pela lente estética entre a obra do escritor Junichiro Tanizaki (1886 - 1965), *Em Louvor da Sombra* (1933) e a *Casa Tanikawa* (1974) do arquiteto Kazuo Shinohara (1925 - 2006). Duas figuras intelectuais bastante relevantes em seus campos de atuação. Partindo de uma conceituação e caracterização do que seria a estética das sombras, presente no ensaio de Tanizaki, foi possível observar aspectos comuns à conceitos estéticos tradicionais japoneses e perceber como a modernidade e a visão de mundo ocidental trariam um fim a essa experiência estética no cotidiano japonês. Em meio a sensação de luto inerente no ensaio, esta pesquisa tenta encontrar a possibilidade de sobrevivência da estética das sombras mesmo após a modernização do Japão. A intenção inicial da pesquisa foi identificar a estética das sombras no projeto da Casa Tanikawa.

Palavras-chave: Tanizaki, Sombras, Arquitetura.

ABSTRACT

This study aims to make an approximation through an aesthetic lens between the work of the writer Junichiro Tanizaki (1886 - 1965), *In Praise of Shadows* (1933) and *Tanikawa House* (1974) project of the architect Kazuo Shinohara (1925 - 2006). Two very relevant intellectual figures in their fields of activity. Starting from a conceptualization and characterization of what would be the aesthetics of shadows, presented in Tanizaki's essay, it was possible to observe common aspects of traditional Japanese aesthetic concepts and realize how modernity and the Western worldview would bring an end to the Japanese aesthetic experience on a daily basis. Amidst the sense of mourning inherent in the essay, this research tries to find the possibility of survival of the aesthetics of shadows even after the modernization of Japan. The initial intention of the research was to identify the aesthetics of shadows in the project of Tanikawa House.

Keywords: Tanizaki, Shadows, Architecture.

1. INTRODUÇÃO

Partindo da leitura do livro *Em Louvor da Sombra* (1933) este estudo busca, num primeiro momento, compreender e determinar a estética presente no ensaio de Tanizaki. Entendendo que a estética das sombras parte de uma estética tradicional japonesa em conflito com a modernidade, levantando cinco principais características presentes na leitura cria-se uma lente de observação que será usada, no segundo momento da pesquisa, para enxergar a Casa Tanikawa (1974) e perceber suas aproximações com esta estética.

Houve muitos arquitetos preocupados com a preservação da tradição japonesa, mas poucos foram capazes de criar algo novo a partir dela, é muito comum até hoje ver reproduções rasas de tipologias tradicionais, resultando numa arquitetura anacrônica. A intenção dessa comparação está, então, em entender principalmente como Kazuo Shinohara foi capaz de reinterpretar a dimensão das sombras em um Japão completamente moderno, como foi capaz de harmonizar a experiência estética com as comodidades da vida moderna e especular o processo do arquiteto de tradução da tradição para novos tempos.



Figura 1: Pastiche tradicional inserido em prédio moderno, autor desconhecido.
Fonte: Própria (Quioto, 2020)

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1. Estética das Sombras

Em *Louvor da Sombra* (1933), Tanizaki parte das relações dicotômicas entre luz e sombra; ocidente e oriente; modernidade e tradição, para apresentar experiências estéticas tradicionais japonesas que segundo ele, estavam sendo perdidas por conta da rápida modernização de seu país. Já de início Tanizaki anuncia a dificuldade encontrada por quem deseja construir uma casa no mais típico estilo japonês e harmonizá-la com instalações elétricas e hidráulicas, combinar a sobriedade do aposento japonês com aparelho telefônico, aquecedores e outros eletrodomésticos.

Neste conflito, o autor ao longo de seu ensaio nos apresenta a estética das sombras, e como ele à enxerga nas sutis mudanças trazidas pelos avanços modernos, que encontra em seu

cotidiano. Diferentemente de uma estética tipicamente japonesa, a estética das sombras apresenta-se justamente no encontro desta com a modernidade.

Há uma passagem no livro em que Tanizaki fala da dificuldade que encontrou para escolher o local onde comemoraria o Festival da Lua, feita a escolha, lê nos jornais da véspera um comunicado que neste templo, onde pretendia passar o festival, haviam instalado alto-falantes pelo bosque do entorno, com o intuito de aumentar o prazer dos apreciadores, para que todos pudessem ouvir a “sonata ao luar”. Com essa notícia, desiste de ir pois tinha certeza de que junto dos alto-falantes haveria um sistema completo de iluminação dando ao local um “espalhafatoso ar festivo”. Porém o novo local escolhido para apreciar a lua, num barco no meio de um lago, Tanizaki relata:

“E no momento em que o barco se distanciou da margem verifiquei que as luzes de várias cores enfeitavam toda a borda do lago, e a lua, ah, a lua... lá estava ela, totalmente empanada.” (TANIZAKI, 1933, p. 57)

Aqui fica claro o conflito e a interferência provocada pela luz elétrica, na experiência do indivíduo, que já se contentava apreciar a lua sozinha em sua pura potência, sem a necessidade de música ou iluminação. Tanizaki afirma que a luz elétrica nos anestesiou e deixou-nos insensíveis aos seus inconvenientes. Seu ensaio pode ser lido com esse desejo talvez, de nos mostrar como era apreciada a beleza japonesa, antes de tantas luzes, alto-falantes e decorações. De como a sombra se contrapõe a valores estéticos tipicamente modernos como: ideais de razão, clareza volumétrica e progresso desenvolvimentista, à um gosto japonês pela profundidade, pelo mistério e contemplação imbuídos daquilo que não se faz totalmente explícito, daquilo que passa a ocupar também um espaço na imaginação.

O intuito deste é exatamente identificar as principais características que compõem a estética das sombras, para ampliar nosso entendimento inevitavelmente ocidental sobre o tema e poder enxergar na arquitetura de Shinohara certos elementos da sombra de Tanizaki.

A partir do livro é possível identificar 5 características essenciais à estética das sombras, algumas destas podem ser interpretadas como derivações de conceitos estéticos orientais típicos como: *wabi*, *sabi*, *yugen*. Partindo do plano mais abstrato e subjetivo até sua essência mais concreta estão: Imaginação; Incompletude; Tempo; Tactilidade; Forma e Matéria.

2.1.1. Imaginação

As sombras e a imaginação têm uma relação em que uma potencializa a outra, pois a sombra é o espaço onde a luz não alcança e os olhos não identificam claramente. É nesse momento que a imaginação ganha força, quando a mente tem a oportunidade de criar e completar aquilo que não se enxerga. O arquiteto Juhani Pallasmaa, em seu livro, *Os olhos da Pele* (1996), dedica um

capítulo para a importância da sombra, argumenta que em experiências emocionais muito fortes como quando sonhamos, ouvimos música ou acariciamos nossos entes queridos, tendemos a fechar os olhos, pois segundo ele, a visão é o sentido que nos distancia e nos separa da imersão do mundo. A visão, diferente dos outros sentidos, cria a ilusão de separação, por ela percebemos os limites do nosso corpo, onde ele acaba e onde começa o mundo exterior.

Por esse motivo alega que a escuridão e sombras profundas são essenciais, pois ao amortecer a nitidez da visão fazemos da distância e profundidade ambíguas, convidando assim o inconsciente e a fantasia tátil. As sombras também podem ter forma de névoa, como as que vemos ao redor das montanhas em pinturas chinesas ou até mesmo o caminhar numa cidade antiga pouco iluminada, permite que um olhar sem foco se inicie, evocando um estado quase meditativo, permitindo que a mente absente desfoque do objeto em si e foque no infinito.

As sombras têm, por outro lado, um poder muito grande de gerar foco e profundidade em apenas certos pontos do objeto, dando forma e vida àquilo que de fato é iluminado. Junichiro Tanizaki neste quesito irá falar da mulher japonesa e todos os esforços empreendidos por seus ancestrais de realçar a brancura de sua pele, primeiramente criando um mundo de sombras para ela habitar, da escura casa japonesa, camadas de quimonos cobrindo todo seu corpo a seus costumes de enegrecer os dentes, tirar as sobrancelhas e cobrir os lábios de cor verde, seriam uma tentativa de exaltar a alva beleza do rosto feminino. Quase como uma pintura de Caravaggio ou Rembrandt, que das profundezas da sombra emerge o objeto protagonista e esse jogo de luz e sombra, o aparente e o encoberto criam toda uma atmosfera propícia para a fantasia, memórias e sonhos.

“Não consigo imaginar nada mais branco que o rosto de uma jovem que sorri à vacilante luz de velas e exibe vez ou outra dentes brilhantes que lembram laca negra por entre os lábios esverdeados, cor de fogo-fátuo. Ao menos no fantástico mundo que minha mente visualiza, esse rosto é mais branco que o da mulher mais branca. A brancura dos brancos é transparente, previsível, comum, mas a que vejo no meu mundo imaginário distancia-se da condição humana. Realmente, esse tipo de brancura pode nem existir. Talvez seja apenas um malicioso jogo de luz e sombra, ilusório e fugaz.” (TANIZAKI, 1933, p. 54)

Essa característica estética, sombria e misteriosa está presente também no conceito de *yugen* conceito de difícil apreensão:

“(…)É como ao olhar para as montanhas de outono em meio à névoa, a vista pode ser indistinta, mas ter grande profundidade. Embora poucas folhas de outono possam ser visíveis através da névoa, a vista é atraente. A vista ilimitada criada na imaginação ultrapassa em muito, qualquer coisa que possamos ver com mais clareza” (Hume, 1995, p. 253-254).

Em *yugen*, é favorecido o alusivo ao explícito, é a partir do cultivo da imaginação que se pode experimentar a profundidade do mundo à nossa volta. Esse cultivo à imaginação que surge no mundo das sombras e do silêncio se torna uma rara oportunidade num mundo moderno, onde tudo está à luz, tudo está claro e explícito. Por isso a possibilidade de imaginação, contemplação e meditação, é a essência principal da estética das sombras. Todas as próximas características serão de alguma forma meios diferentes para a evocação deste estado mental.

2.2. Incompletude



Figura 2 (esquerda): Ryoan-ji (vista de chegada)

Fonte: Própria (2020)



Figura 3 (direita): Ryoan-ji (vista de saída)

Fonte: Própria (2020)

A ideia de incompletude é algo recorrente na estética tradicional japonesa, como podemos ver no famoso jardim seco de Ryoan-ji (séc.XV) em Quioto, neste há quinze pedras dispostas de tal maneira que nunca é possível enxergar todas por apenas um ponto de vista, sempre ao menos uma fica encoberta por outra. Desta forma é necessário se locomover para enxergar a(s) pedra(s) “escondidas”, isso faz com que a imagem do jardim nunca esteja completa visualmente, a imagem apenas se completa na imaginação, algo semelhante a isso é mostrado por Tanizaki quando conta de um jantar que teve a luz de velas:

(...) Realmente, a sombra é elemento indispensável à beleza dos utensílios laqueados. (...) A visão de caixinhas, mesas de apoio e prateleiras de laca brilhante enceradas com vistoso acabamento *makie* dourado ou prateado não raro provoca uma perturbadora sensação de espalhafato e até vulgaridade, mas experimente o caro leitor cobrir de densa treva o espaço branco em torno desses objetos e iluminar o ambiente com um ponto de luz de candeeiro ou de vela em substituição aos raios solares ou à brilhante luz elétrica: o espalhafato prontamente submergirá e dará lugar a uma sóbria suntuosidade. (...) Em ambiente escuro a Lustrosa superfície da laca reflete o tremular da chama, faz-nos saber que leves aragens visitam vez ou outra a placidez do aposento e convida-nos a devanear. Se a laca ali não houvesse, o mundo de sonhos gerado pela misteriosa luz do candeeiro, cuja oscilação é o pulsar da própria noite, na certa perderia grande parte da sedução. Regatos correm sobre o tatame, lagos se formam aqui e ali quando a laca aprisiona a fina tênue luminosidade proveniente

dos pontos de luz cambiante, tecendo padrões que parecem compor um *makie* no negrume da própria noite. (TANIZAKI, 1933, p.32-33)

Tanizaki percebe nesse episódio algo que é muito comum nas pinturas japonesas de tinta respingada onde parece que a pintura está inacabada, há espaços vazios e os objetos pintados em movimentos fluidos do pincel apenas sugerem o que são, sem buscar detalhes ou verossimilhança. Estes apresentam princípios de *yugen* pois assim como sua alusão, a incompletude tem o poder de trazer o observador à cena, completando e conectando em sua mente as pistas do que é visível com o que não é.



Figura 4: Paisagem de tinta respingada de Sesshū Tōyō.
Fonte: Domínio Público.

A incompletude causada no objeto que se revela parte por parte ao longo do tempo e nunca se apresenta inteiro, evoca novamente a essencial imaginação do observador. Quando este, completamente iluminado e aparente perde-se todo seu apelo, a claridade excessiva e direta da lâmpada, que diferentemente da bruxuleante chama, tudo revela instantaneamente, substituindo assim, todo o ar contemplativo da experiência por algo meramente utilitário. Nessa praticidade do “enxergar mais” fornecida pela luz elétrica e da crescente exigência da mesma pelos clientes do restaurante, Tanizaki percebe os últimos resquícios desta experiência, até pouco, cotidianamente presente.

2.1.3. Tempo

O tempo nesse caso se refere ao tempo cronológico, e sua presença marcada nos objetos em forma de desgaste. A marca deixada pela passagem do tempo e do frequente uso nos espaços e nos objetos é algo muito apreciado na estética japonesa “Ao contrário, apraz-nos observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumando sua superfície” (TANIZAKI, 1933, p. 28)

Há algo de belo na percepção da existência das coisas num contínuo temporal, algo que antecede e ultrapassa nossa existência. “E conforme a superfície escurece, os versos que às vezes encontramos gravados nela passam a ser parte harmoniosa do conjunto.” (TANIZAKI, 1933, p. 29)

É possível dizer que a origem deste senso estético se relaciona com as antigas doutrinas orientais como o budismo e o taoísmo que abraçavam a ideia de impermanência, e juntamente com a cerimônia do chá e outros costumes os japoneses passaram a cultivar o *Sabi*.

“O conceito de *sabi* não carrega apenas o significado de ‘envelhecido’ - no sentido de ‘maturidade com experiência e entendimento’ assim como ‘infundido com a pátina que dá às coisas antigas sua beleza’ - e também o significado de tranquilidade, e profunda solitude” (Hammitzsch, 1980, p. 46). O *sabi* evoca um sentimento profundo de solitude e contemplação em meio ao mundo e a natureza. Talvez seja o conceito estético mais presente em *Em Louvor da Sombra*, quando Tanizaki fala do banheiro japonês feito de materiais naturais cujos veios da madeira ganham profundidade com o tempo, acompanhado da solitude do momento e a apreciação do silêncio matutino, isso é *sabi*. Assim como quando fala das pedras e utensílios:

(...) Isso não significa que todo brilho nos desgoste, mas ao superficial e faiscante preferimos o profundo e sombrio. Seja em pedras ou utensílios, nosso gosto é pelo brilho mortiço que remete ao lustro dos anos. Lustro dos anos é expressão poética, pois tal lustro na verdade nada mais é que sebo acumulado. Ou seja, é o brilho resultante da contínua manipulação de áreas ou de objetos: tocadas e acariciadas constantemente, tais peças acabam absorvendo a gordura das mãos. e então, em vez de “o frio estimula a estesia” talvez pudéssemos dizer também que “a sujeira estimula a estesia”. (TANIZAKI, 1933, p. 30)

Tanizaki mostra uma beleza que parece estranha ao homem moderno, este que valoriza o brilho reluzente da prata e do ouro, dos materiais industrializados/sintéticos que não se mostram envelhecer, metais esmaltados, lâminas de vidro e plásticos. Estes escondem sua idade, pretendem parecer sempre imaculadamente novos e perfeitos, sem incorporar a dimensão do tempo. Juhani Pallasmaa em *Os Olhos da Pele* (1996) defende que o emprego desses materiais é fruto de um empreendimento deliberado do homem moderno de esconder qualquer indício de envelhecimento e mortalidade.

Neste conflito fundamental entre busca da imortalidade e apreciação da impermanência surgem conflitos estéticos muito evidentes durante todo ensaio de Tanizaki, porém parece inevitável que o primeiro se sobreponha ao segundo.

2.1.4. Tactilidade

Essa categoria está associada não só ao tato, mas a experiência mais primal do corpo com os objetos, provocando por meio dos sentidos que não a visão, uma profunda sensação de aconchego e paz de espírito. Um bom exemplo, narrado por Tanizaki, é a diferença entre o papel ocidental e o papel japonês, enquanto o primeiro nada mais é que uma utilidade.

“(…) tende a repelir a luminosidade, mas tanto o papel japonês especial como o papel chinês branco têm textura suave semelhante à primeira neve de inverno e como ela absorve brandamente a luz. Bastante maleável, não produz ruído ao ser dobrado ou amassado. Manuseá-lo é o mesmo que tocar em folhas de árvores frescas e úmidas.” (TANIZAKI, 1933, p. 28)

Não é que os objetos ocidentais não tenham a capacidade de nos transportar por entre memórias e sensações, mas a característica sombria inerente do oriente permite que percebamos além do próprio estímulo, no caso do papel rígido e branco que reflete luz por demais, sobrecarrega os sentidos e elimina qualquer chance de devaneio sobre ele. Talvez essa diferença fique mais clara quando se pensa num painel de *shoji* que parece absorver a claridade externa e nele a impressão de estarem impressas as sombras tremulantes das árvores ao vento lá fora, vê-se apenas o negativo das coisas em um plano branco-amarelado, dependendo da angulação do sol. Se em seu lugar, o *shoji* for substituído por um painel de vidro, logo está tudo explícito, cada folha e cada galho, toda a claridade do exterior ultrapassa-o, chegando diretamente em nossas retinas. Às vezes não há nem som, mas as simples silhuetas tremulantes no *shoji* são capazes de provocar nossa imaginação a ponto de ouvirmos o farfalhar das folhas, ou, talvez na expectativa de escutá-las voltamos a atenção para quão realmente profundo é o silêncio.

Sensações assim, não são, ou pelo menos não eram incomuns no cotidiano japonês, em O Livro do Chá (1906) de Kakuzo Okakura, há uma descrição desta natureza que aparece como fundamentação e exemplo para uma sensação descrita por Tanizaki em um jantar.

“Toda vez que, com uma *wan* de caldo quente diante de mim, sinto entranhar-se em meus ouvidos seu característico zumbido de inseto a voar distante e antecipo os sabores que logo provarei, tenho a impressão de que vou entrar em transe. O fenômeno deve assemelhar-se ao êxtase transcendental experimentado por um mestre do chá que ouve a água ferver e imagina o vento percorrendo a copa dos pinheiros no alto de uma montanha. Diz-se que a culinária japonesa é para ser contemplada e não consumida, mas aqui, eu diria ainda mais: ela é digna de meditação. É Melodia inaudível, concerto executado pela vela a bruxulear no escuro e pelos vasilhames de laca.” (TANIZAKI, 1933, p. 34)

Essa sinestesia ou experiência multissensorial que permite acessar memórias e imagens capazes de ativar um estado meditativo. É uma chave direta para a primeira categoria das

sombras, a imaginação. E assim como observou Tanizaki o Japão moderno hoje é conhecido por suas ruas opressivamente repletas de estímulos visuais e sonoros. Para andar nos centros urbanos japoneses hoje, parece ser necessário blindar parte de seus sentidos, percebemos assim quão distante do cotidiano esse tipo de experiência se tornou.

2.1.5. Forma e matéria

A forma e composição dos objetos sombrios têm em comum uma simplicidade e uma aura de uma beleza incompleta, como as cerejeiras prestes a florescer, ou a lua cheia numa noite nublada. A característica mais concreta da estética das sombras presente nos objetos, se relaciona à ideia budista e do chá de *wabi*: imperfeita, austera beleza. É a ideia de cultivar a apreciação das coisas mesmo em condições restritivas, sem nunca deixar pensamentos de descontentamento ou insuficiência aparecerem. É admirar não um jardim seco imaculadamente rastelado e limpo, mas um em que há folhas recém caídas levadas pelo vento. Pequenas imperfeições na estética *wabi* são mais admiráveis do que objetos imaculadamente perfeitos, pois apresentam a realidade das coisas, é uma beleza que parece se opor a noção de beleza magnificente e opulenta comum no ocidente. Mesmo o minimalismo alcançado pelos modernos, há neste, um desejo enraizado de busca pela perfeição e aprimoramento, isso não é *wabi*.

O característico amplo telhado das casas e templos japoneses na interpretação de Tanizaki é preferissem se tivessem escolha, habitar ambientes mais bem iluminados, mas pela falta de outros recursos tudo o que podiam fazer era aumentar a projeção do beiral para protegerem-se da chuva, escurecendo assim o centro da casa. Talvez pela mentalidade de *wabi* aprenderam a apreciar e desenvolver a beleza contida nas sombras de seus escuros aposentos. “Realmente, a beleza do aposento japonês é apenas gradação de sombras, nada mais nada menos. (TANIZAKI, 1933, p. 37)

Cada escolha de material, cor e forma parece ser feita deliberadamente para enriquecer a condição pré-existente de escuridão, não há tentativa alguma de extinguir a sombra, mas de que toda claridade que adentre os aposentos seja digna de admiração. Nesta atitude de apreciação e cultivo daquilo que se apresenta podemos perceber a presença de *wabi*. Para efeito de estudo, as formas e matérias que apresentam a estética das sombras de alguma forma, não são inerentemente sombrias em si, mas na atitude em que são empregadas. O ouro por exemplo, material de perfeito e opulente brilho, jamais pensaríamos que este pudesse ser considerado de característica sombria ou detentor de *wabi*. Mas quando empregado na técnica de reparo de porcelanas, *kintsugi*, se torna um modo de valorizar o imperfeito, a porcelana quebrada, unida por veios de ouro passa a ser um elogio à história do objeto e sua imperfeição, muito mais valioso que

uma porcelana imaculada. Em outros momentos o ouro tem o poder de se comportar como a laca para Tanizaki:

“(…)Penso que em nenhuma outra situação a beleza do ouro é tão pungente quanto essa em que seu clarão irradia, assim como o céu do entardecer, uma frágil luminescência dourada na penumbra ao redor. Sigo em frente mas volto-me diversas vezes e torno a olhar: conforme me desloco, a superfície dourada emite um estranho brilho mortiço, profundo e envolvente. Não é um cintilar rápido e inquieto, mas um clarão de lento declínio como o empalidecer de um rosto gigantesco.” (TANIZAKI, 1933, p. 42)

2.1.6. Eclipse

Diferentemente de uma estética tipicamente japonesa, a estética das sombras apresenta-se justamente no encontro desta com a modernidade. A estética da sombra é zona de penumbra formada num eclipse, porém inverso, no qual a luz (modernidade) ofusca a sombra (tradição). Neste irrefreável movimento de modernização Tanizaki assume uma postura de aceitação, mas com esperança de que essa estética possa sobreviver.

"Eu mesmo quero chamar de volta pelo menos ao campo literário, esse mundo de sombras que estamos prestes a perder. No santuário da literatura, eu projetaria um beiral amplo, pintaria as paredes de cores sombrias, enfiaria nas trevas tudo que se destacasse em demasia e eliminaria enfeites desnecessários. Não é preciso uma rua inteira de casas semelhantes, mas que mal faria se existisse ao menos uma construção com essas características? E agora vamos apagar as luzes elétricas para ver como fica." (TANIZAKI, 1933, p. 63)

Partindo deste santuário da literatura formamos uma imagem arquitetônica de um espaço de exceção, tradicional em meio às construções modernas, entretanto há uma passagem no posfácio da versão em inglês de *Em Louvor da Sombra* que conta que uma vez um arquiteto após ter lido o ensaio, diz entusiasmado, para Tanizaki, saber exatamente o tipo de casa que ele quer e se propõe a projetá-la. Antes de ouvir qualquer coisa sobre o projeto que o arquiteto havia em mente, o próprio Tanizaki, responde que jamais seria capaz de viver numa casa destas e pede para o arquiteto esquecer da ideia. Este episódio instiga-nos a refletir se a estética das sombras realmente não caberia num modo de vida moderno.

Buscando encontrar alguma possibilidade da coexistência das sombras e da modernidade, se dá o estudo de um dos projetos de Kazuo Shinohara, arquiteto que dedicou sua vida ao estudo do espaço japonês e à produção de impressões estéticas espaciais por meio da arquitetura.

2.2. Kazuo Shinohara e Casa Tanikawa

2.2.1. Arquiteto

Kazuo Shinohara (1925-2006) graduado na TokyoTECH em 1953, desenvolveu seu primeiro projeto em 1954 e já possuía uma arquitetura própria, num país onde as artes e ofícios costumam

seguir linhagens de tal forma que é possível traçar uma árvore genealógica entre os jovens estúdios de arquitetura contemporâneos aos primeiros arquitetos japoneses do século XX, estes que introduziram o movimento moderno ao Japão.

Shinohara divergia de seus contemporâneos não simplesmente por sua rejeição às influências ocidentais, mas por defender veemente suas ideias originais e muitas vezes mal interpretadas e rejeitadas por seus pares como colocou em seu texto fundador "A Casa é Arte" (1961). O trabalho de Kazuo Shinohara é composto em sua grande maioria de projetos residenciais, estes eram o campo de teste e desenvolvimento das suas questões teóricas, explorando temas como tradição e modernidade, banalidade e misticismo, possui projetos que variam entre tipologias vernaculares e esculturas futuristas.

Shinohara, antes de seguir carreira como arquiteto, era um matemático, nesse tempo durante a visita de um templo em Nara conta ter tido uma experiência reveladora que parece ter desencadeado toda sua mudança de carreira e uma busca que parece estar em todos seus projetos.

"Certa vez, fiquei fascinado pelo enorme telhado do Salão Principal do Templo Tōshōdaiji, Nara (759), enquanto ondas de luz, impelidas pelo ritmo irregular de uma chuva que passava, ondulavam sobre ele. Esse foi o meu primeiro encontro com a arquitetura japonesa, apenas alguns anos após o fim da última guerra, quando ainda não estava comprometido com os estudos arquitetônicos." ("Encontro", excerto incluído na compilação de Akio Kurosaka de Textos de Shinohara, 1979, p. 73)

Esta descrição de uma experiência estética capaz de desencadear um novo estado de espírito, além de qualquer lógica ou razão é algo presente tanto nos textos quanto na intenção por trás de seus projetos. Shinohara é considerado um impressionista, pois captura e reproduz em sua arquitetura suas impressões e através de suas emoções ou sentimentos, intelectualiza temas para pôr em prática em seus espaços. Muitas vezes estes temas são formados intelectualmente em tempo posterior sobre suas intuições em cada projeto.

O conjunto de sua obra pode ser dividida em quatro estilos, cada estilo corresponde a um tema ou conceito que é explorado, desenvolvido e transformado pelo arquiteto. Em um texto de 1977, Shinohara diz sentir empatia por Pablo Picasso, no que se refere ao artista reconhecido por criar uma gama de estilos e períodos, diferentemente de Mies van der Rohe, que parece ter persistido numa única questão toda sua carreira.

Desde que sensibilizado pelo seu encontro com aquele telhado em Nara e as ondas de luz que lá formavam-se, percebemos esse desejo de tentar fazer sentido de suas impressões corpóreas do mundo, tanto em seus textos como em sua arquitetura. Essa abordagem estética de um corpo experienciando o mundo é bastante singular para sua época, Shinohara desenvolve tais

ideias em um cenário bastante racional e funcionalista que se encontrava o Japão da década de 60, no auge do movimento metabolista.

Nesse sentido há em Shinohara uma semelhança fundamental com Tanizaki, sendo em ambos, a preocupação quanto às percepções estéticas a questão primordial.

2.2.2. Shinohara e Tradição

O apreço pela arquitetura japonesa foi gerando um desejo cada vez maior no arquiteto de realizar espaços e impressões motivadas pela experiência espacial que obtinha ao visitar as construções antigas de seu país. “Muitos encontros com o maravilhoso patrimônio ainda estão vívidos em minha memória. Fortemente influenciado por minhas próprias emoções, ansiava por me expressar na arquitetura e corri para a construção do espaço japonês.” (Kazuo Shinohara: 16 Houses & Architectural Theory, 1971, p. 11)

Kazuo Shinohara recebe seu doutorado em 1967 com a tese “Estudo da composição espacial da arquitetura japonesa” no qual escreve: “Tudo começou como uma emoção. Mas continuou como um tópico de estudo no qual ele perseverou por muitos anos.” Após sua nomeação como professor assistente na TokyoTECH, ele iniciou uma série de viagens de campo e análises de arquitetura vernacular.

Alguns dos títulos de suas publicações revelam o campo de seu interesse e investigação, “A Natureza da Arquitetura Japonesa”; “Os Métodos da Arquitetura Japonesa”; “O Significado de Espaço Aberto”; “As Proporções de Altura da Antiga Arquitetura” Sua extensa pesquisa sobre a arquitetura tradicional japonesa vai servir como embasamento para que possa levar a tradição para o território moderno reinventando-a. Como escreve no subtítulo de seu primeiro livro publicado: Tradição pode ser um ponto de saída, mas não um ponto de chegada. Shinohara parece entender os mecanismos da arquitetura tradicional e como usá-los na arquitetura contemporânea. Dessa maneira o resultado é muito diferente de uma arquitetura anacrônica ou um pastiche de tipologias tradicionais. Desta maneira Shinohara parece ser um dos poucos capazes de resolver o grande dilema de Junichiro Tanizaki em *Em Louvor da Sombra* (1933), a harmonização das instalações elétricas, hidráulicas e outros aparatos modernos à sobriedade dos aposentos japoneses, a união entre as vantagens tecnológicas à apreciação da estética das sombras.

É importante deixar clara a diferença entre a relação da tradição para Shinohara e para os arquitetos modernos japoneses. O primeiro a partir do questionamento dos princípios modernos passa a fazer uma leitura bastante pessoal da tradição e do espaço japonês: uma espécie de abstração nasce a partir de formas tradicionais. Para Kenzo Tange e os Metabolistas isto será

diferente, testemunhamos um empenho em converter a tradição japonesa para uma sensibilidade moderna, a respeito de uma objetividade duvidosa. Defende Yann Nussaume.

2.2.3. Casa Tanikawa



Figura 5: Casa Tanikawa (vista de chegada)
Fonte: (BOSCH, 2015, p. 192)

Localização: Kitakaruizawa, Naganohara, Gunma-ken, Japão

Projeto duração: maio de 1972 - março de 1974

Término da obra: novembro de 1974

Área construída: 185.48m²; 1 pav. 161.60m²; 2 pav. 23.88m²

Estrutura: madeira

De acordo com Bosch (2015), a Casa Tanikawa é a segunda encomenda do poeta Shuntaro Tanikawa ao seu amigo Kazuo Shinohara. A primeira Casa Tanikawa foi um dos primeiros projetos na carreira do arquiteto, quinze anos depois o poeta encomenda a casa na floresta que será estudada aqui.

A visão do poeta para esse projeto chega ao arquiteto num pedaço de papel contendo um poema:

“Casa de inverno ou cabana de um desbravador (casa)

Espaço de verão ou templo para um panteísta (não precisa ser casa)”

(Shinohara, 1976, “When Naked Space is Traversed” JA, p. 65)

Diante do poema marcado por palavras opostas, inverno, verão, casa e templo, nasce a Casa Tanikawa, debaixo de um único telhado encontramos estas contradições unidas num único volume, entretanto separados claramente.

“A planta final para a Casa Tanikawa em Karuizawa é um retângulo dividido em duas partes desiguais, traduzindo esse conjunto de oposições em uma forma esquemática: um-quarto dela

é dedicado às funções domésticas, colocado em dois andares, e o três-quartos restantes para não doméstico, num único, extraordinário espaço com uma íngreme encosta.” (Bosch, 2015)

2.2.4 Telhado

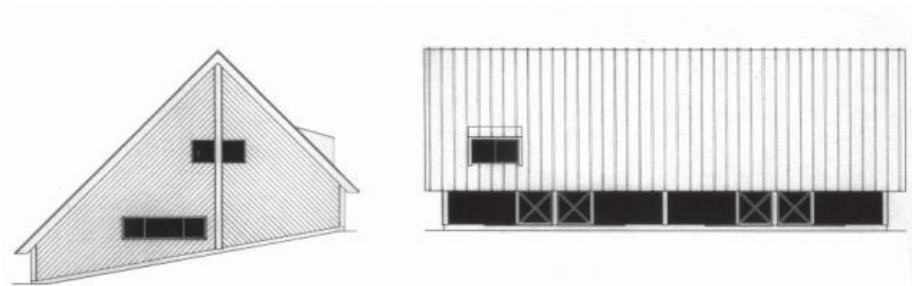


Figura 6: Casa Tanikawa: elevações, oeste (esquerda) e sul (direita)
Fonte: Fonte: (BOSCH, 2015, p. 204)

Desse grande telhado coberto de telha metálica sustentado por pilares de madeira que parecem árvores abstratas gera, como narra Tanizaki, um mundo de sombras:

Externamente, o que mais se destaca nas construções japonesas, sejam elas templos, palácios ou casas populares, é o telhado - por vezes revestido de telha, por vezes revestido de colmo - e a espessa sombra reinante sob o beiral. Às vezes, pode acontecer de, em pleno dia, a escuridão sob o beiral ser tão intensa e cavernosa que quase nos impossibilita localizar entrada, porta, parede e pilares. “(...) Assim, ao construir uma residência, abrimos antes de mais nada um guarda-sol - o telhado - sobre a terra, isto é, nela projetamos um pedaço de sombra, e nesse espaço escuro e sombrio construímos a casa.” (TANIZAKI, 1933, p. 36)

Essa descrição de Tanizaki se encaixa perfeitamente à Casa Tanikawa, o grande telhado que abriga os programas, casa e templo é como o pedaço de sombra que possibilita a construção dos espaços. Há semelhança até mesmo naquilo que se refere à dificuldade de encontrar a entrada e identificar outros elementos, tamanha é a escuridão proporcionada pelo telhado.



Figura 7: Casa Tanikawa, fachada norte (entrada)
Fonte: Fonte: (BOSCH, 2015, p. 202)

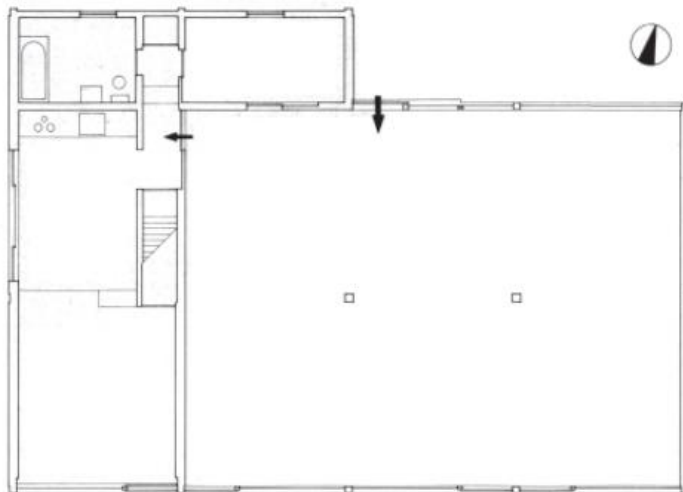


Figura 8: Planta do pavimento térreo da Casa Tanikawa
com setas de acesso.
Fonte: (BOSCH, 2015, p. 204)

Assim como uma *Minka* (tradicional casa vernacular japonesa) a Casa Tanikawa tem como característica marcante seu telhado, e internamente, geralmente vemos nas *minkas* uma estrutura que se utiliza o tronco das árvores de forma tão crua que podemos ver as curvas e imperfeições existentes da árvore como se a árvore tivesse sido apenas deitada, descascada e se tornado viga. Já na Casa Tanikawa os sofisticados dois pilares de madeira com suas escoras à 45°, são crus naquilo que se referem puramente a sua função estrutural, mas a abstração de uma árvore ali presente gera naquele que observa uma estranha familiaridade. É uma reinvenção da tradição. Esse efeito ganha maior potência no grande vazio deixado neste espaço templo. Nele há apenas o telhado suportado por esses pilares de madeira que chegam, com exceção de uma pequena base de concreto, diretamente no solo, de escura e solta terra, seguindo a inclinação da topografia do terreno.

2.2.5. Doma (espaço de terra)

“Mas as qualidades "naturais" associadas à terra e às sensações que elas desenvolvem permanecem intactas: seu cheiro e umidade, sua suavidade e efeito abafador, sua fertilidade e cor; todos eles evocam um material primitivo conectando o sentimento do observador com o ocultismo da Casa da Terra: "A qualidade escura do solo pode ser uma abreviatura do Espaço Negro que eu sinto que está latente em mim.” (Kazuo Shinohara 2: 11 Houses & Architectural Theory”, p. 68)

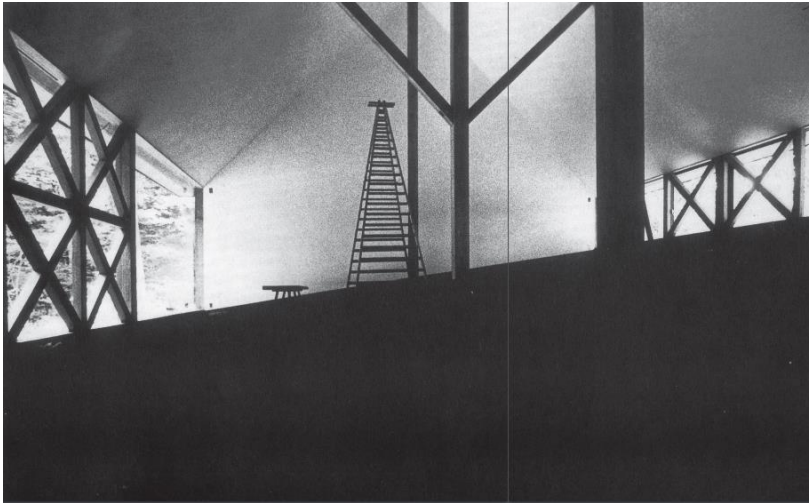


Figura 9: Salão de verão: espaço interno da Casa Tanikawa. piso inclinado de terra e pilares com escoras.
Fonte: (BOSCH, 2015, p.200)

Na casa tradicional japonesa é comum encontrarmos o doma, é um espaço intermediário entre o exterior e interior caracterizada pelo chão de terra batida, onde se pode realizar tarefas que geralmente produzem maior sujeira, como cozinhar e trabalhos manuais, dessa forma se pode facilmente remover a sujeira assim como afastar o contato do piso de madeira com a água e o fogo. Na Casa Tanikawa, Shinohara faz a separação dos programas utilizando de forma reinterpretada o piso de terra tradicional, desta vez o doma deixa de ter suas características funcionais para se tornar palco do templo.

2.2.6. Templo

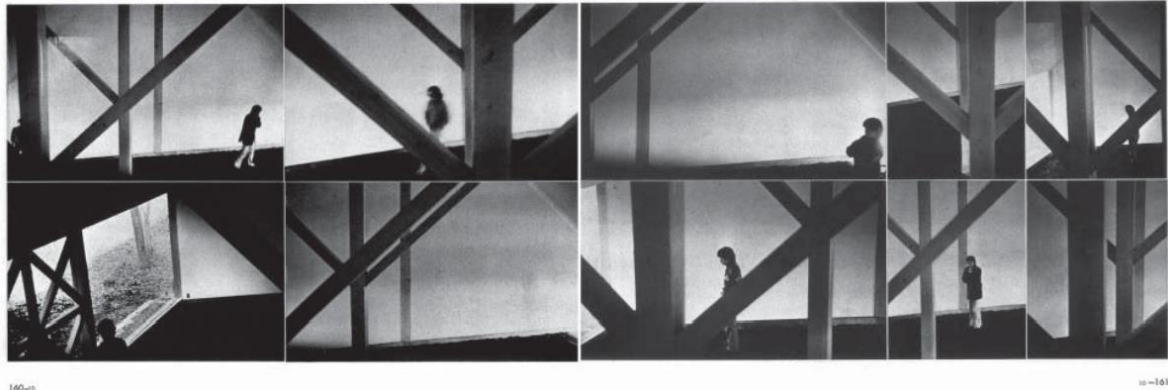


Figura 10: Salão de verão, sendo experienciado pelo corpo. Casa Tanikawa.

Fonte: (BOSCH, 2015, p. 214) Recorte da publicação original na revista Shinkenchiku, Outubro de 1975

Este espaço que ocupa pouco menos de três quartos do volume todo tem suas grandes janelas em direção ao norte e a parte baixa da encosta, enquanto ao sul (onde mais recebe sol no hemisfério norte) subindo a encosta há apenas uma fina fita de vidro. Tais decisões, deliberadamente, afastam deste espaço toda exposição à luz solar e conforto que para muitos seriam desejados, mas enriquecem o espaço escuro com a parca luz que entra nesse ambiente se encontra com as paredes brancas monocromáticas juntamente com cheiro fértil da umidade do solo parece ali se criar um ambiente digno da admiração de Tanizaki.

O segmento residencial, entretanto, é, assim como havia requisitado o cliente, uma cabine de um desbravador, compacta, aconchegante e quente, abrindo-se uma mansarda no segundo pavimento ao sul abrigando uma mesa para leitura, e com janelas à oeste iluminado os espaços.

Desde a chegada ao terreno, Shinohara cria um percurso de modo a gerar uma sequência de emoções até a chegada na casa propriamente dita.

“(...) caminhar até a casa sob a densa copa das folhas das árvores; entre em um espaço interior semelhante ao exterior, com um piso de terra íngreme e uma estrutura que parece como árvores simplificadas; cheire o espaço, ouça seu silêncio incomum, mudo, sinta suas grandes dimensões; veja a encosta alcançando além do corredor; abra a porta; entre em um espaço, contrastantemente, muito pequeno onde se distribuem as funções domésticas; sinta-se em casa.” (Bosch, 2015, p.209)

Neste percurso pelos espaços da casa é necessária a participação ativa do usuário, caminhando, trazendo seus devaneios e todo seu mundo de experiências para que, assim como uma pintura em tinta “espurrada”, o espaço possa se completar e fazer algum sentido pela projeção de suas emoções.

Há neste grande espaço, incompleto e alusivo, *yugen*. Seu telhado, pilares e chão de terra constituem uma familiaridade e uma estranheza que evoca a imaginação mais profunda e característica da estética das sombras.

“Tanto a penumbra, que invariavelmente ambienta as peças do teatro Nô, com a beleza que dela decorre compõem um mundo de sombras peculiar que hoje só encontramos em teatros. Tudo indica, porém, que no passado tal mundo era muito próximo ao cotidiano das pessoas. Antigamente, a mesma sombra que envolve o palco do teatro Nô estava presente na arquitetura residencial e o mesmo tipo de vestuário dos atores do Nô” (TANIZAKI, 1933, p. 46)

O panteísmo japonês é parte da “religião” formadora do povo japonês, o Shinto, não é uma religião propriamente dita, é mais do que uma fé, consiste numa amálgama de atitudes, ideias e maneiras de se fazer as coisas que por mais de dois milênios se tornaram parte integral do modo de vida japonês.

Segundo um sacerdote *Shinto* diz: “Nós não temos ideologia, não temos teologia. Nós dançamos.” (CAMPBELL, 1962, p. 476.) Em um dos mitos fundadores da cosmogonia *Shinto*, foi dançando que os “deuses” (*kami*) conseguiram seduzir a Deusa do Sol *Amaterasu* para fora da caverna, na qual se escondia depois de seu irmão *Susanô*, deus da terra, ter cometido muitas atrocidades, causando os céus e a terra ficarem em escuridão.

O teatro Nô, segundo a mitologia, data da era dos deuses. Era realizado como oferenda aos deuses pelos humanos, agradecendo ou pedindo pela ajuda destes. Este teatro surge a partir de músicas e danças populares, então as peças não consistem de atuação, mas uma dança. O enredo gira em torno de um único personagem principal (*shite*) e seus dramas internos, quando há personagens secundários, servem apenas estímulos provocando esse drama. Para padrões ocidentais o teatro Nô falta desenvolvimento de enredo e personagem, mas o foco desse drama reside na pungência do sentimento em si ao invés da resolução ou da causa do mesmo. Assim como as paisagens nas pinturas de tinta espiçada, o Nô passa por uma grande abstração, desde o palco às emoções, necessita da participação ativa da imaginação da audiência para interpretar e completar as peças.

Na Casa Tanikawa, em seu grande espaço dedicado ao templo de um panteísta observamos intenções comuns àquelas do teatro Nô.

“Ao entrar no salão de verão da Casa Tanikawa, as pessoas se movem sem rumo, procurando dar sentido ao espaço, não muito diferente de um estágio Nô, pois não podem fazer movimentos rápidos, mas com a diferença de que não há direções para atravessá-lo. Se rastrearmos seus movimentos, eles registrariam algo como um diagrama Nô. (Bosch, 2015, p.213)

“O que este espaço vai exigir, porém, será de um usuário ativo, um errante questionador que, trazendo todo um mundo de vivências pessoais, medos e risos, poderá completar a história posta pelo salão principal, projetando suas emoções próprias no espaço, como produto desta máquina em movimento. (Bosch, 2015, p.209)

Concluimos por meio da leitura da estética das sombras e do projeto que a Casa Tanikawa está imbuída de uma estética diferente daquela de Tanizaki, mas contempla todos os pontos desta, é capaz de evocar a imaginação; é incompleta, pois exige daquele que à experiência uma participação ativa, trazendo suas memórias e impressões para completar o sentido de sua experiência; o tempo fica evidente à medida que a madeira envelhece e fungos passam a tomar conta de sua terra úmida; no tato dos passos no solo macio e nos cheiros da floresta; na forma do telhado, na terra e na madeira.

4. REFERÊNCIAS

TANIZAKI, J. (1933). *Em Louvor da Sombra*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

BOSCH, E. M. (2015). *Five forms of emotion : Kazuo Shinohara*. Barcelona: UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA BarcelonaTECH.

Kakuzo, O. (1906). *O Livro do Chá*. São Paulo: Estação Liberdade.

NUSSAUME, Y. (2004). *Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise. Le regard du milieu*. Bruxelas: Éditions OUSIA.

PALLASMAA, J. (1996). *Os Olhos da Pele*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

SHINOHARA, K. (1976). When Naked Space is Traversed. *JA (Japan Architect)*.

PARKES, Graham. LOUGHNANE, Adam, "Japanese Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL=<<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>>.

HAMMITZSCH, Horst, 1980, *Zen in the Art of the Tea Ceremony: A Guide to the Tea Way*, New York: St. Martin's Press.

HUME, Nancy G., ed., 1995, *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, Albany: State University of New York Press.

CAMPBELL, Joseph, *The Masks of God: Oriental Mythology*, London: Secker & Warburg, 1962

SANDERSON, Warren. Kazuo Shinohara's "Savage Machine" and the Place of Tradition in the Modern Japanese Residence - Concordia University, *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 43, No. 2 (May, 1984), pp. 109-118

ALBRIGHT, Dan. A Guide to Writing in Aesthetic & Interpretative Understanding 14: Putting Modernism Together. Harvard College Program in General Education Faculty of Arts and Sciences Harvard University

Contatos: gabrieltaniguchi.au@gmail.com e celso.minozzi@mackenzie.br