

Esta é a primeira de cinco partes de uma série sobre uma viagem pelo arquipélago e pela história cultural do Japão. Cada ensaio explora diferentes paisagens e intervalos históricos marcados por obras e autores cruciais para definir a memória cultural desse território. Cada ensaio tem uma componente fotográfica, cujas imagens expandem a constelação de associações apresentadas no texto. Decidimos utilizar o título Primavera Tardia em homenagem à obra de Yasujiro Ozu, e por termos viajado em Junho — o incrível mês da chuva — na transição entre a Primavera e o início do Verão de 2019, num mundo pré-apocalíptico em que a pandemia ainda era uma ameaça distante.

Visões do futuro Tecno- distopias de Tóquio

Primavera Tardia **Ensaio** Uma viagem pelas ruas e ilhas de Tóquio, onde arquitectos, cineastas e escritores encenaram as suas visões de um futuro entre o sonho e a catástrofe. Tange, Murakami, Oshima, Otomo e Shinohara. Lugares que revelam a metrópole como um laboratório de utopias e distopias

Por **Eliana Sousa Santos** texto
Tiago Silva Nunes texto e fotografia



Utopias metabolicistas

Saímos da linha de metro Hibiya em Higashi Ginza e caminhamos para oeste ao longo das ruas de traçado regular de shitamachi — a zona baixa de Tóquio. Gradualmente o topo ferrugento e o perfil irregular da Nakagin Capsule Tower (1972), desenhada por Kisho Kurokawa, começa a separar-se do resto do contexto urbano. À medida que nos aproximamos, notamos que a torre está envolvida por uma rede, como se tivesse sido arrastada do fundo da baía de Tóquio ao fim de anos debaixo de água. Vêm-se tubos flexíveis que descem ao longo da torre a partir de várias dezenas de cápsulas ligadas a um núcleo central de 11 andares. Cada uma das 140 cápsulas é um paralelepípedo (2,5 x 2,5 x 4 metros) pré-fabricado em aço, com um enorme óculo num dos lados, que originalmente servia de habitação temporária para os *salaryman* nos dias em que não podiam regressar à sua casa nos subúrbios de Tóquio.

Nakagin é talvez a mais icónica obra dos metabolicistas, um grupo de jovens arquitectos japoneses que, nas décadas de 1960 e 70, apresentaram propostas radicais para edifícios e espaços urbanos, cuja ideia central era a possibilidade de se adaptarem

de um modo orgânico ao longo do tempo, consoante novas necessidades funcionais, tecnológicas e sociais. Em Nakagin o princípio metabolicista consistia na possibilidade de cada cápsula poder ser substituída regularmente — como se fosse uma peça de um enorme Lego —, algo que, apesar de planeado, nunca chegou a acontecer.

Da rua notamos que muitas das cápsulas mostram através dos seus óculos os detritos acumulados ao longo de décadas de abandono, ao mesmo tempo que outras foram renovadas e são utilizadas como pequenos escritórios ou apartamentos de fim-de-semana. Apesar de ser um ícone da arquitectura japonesa do pós-guerra, existem planos para a sua demolição e um grupo de activistas está a organizar uma campanha para salvar Nakagin, financiada através da organização de visitas guiadas e publicações.

No interior de uma das cápsulas vemos o mobiliário e o equipamento Sony originais, assim como a engenhosa mesa desdobrável, em dez metros quadrados onde só cabem uma cama e uma casa de banho, uma janela circular e uma televisão, tudo ultrafuncional e confortável — a versão arquitectónica do *walkman*. Seria admirável que a campanha para salvar Nakagin tivesse sucesso. No entanto, é irónico que, para isso, se tenha de transformar um edifício metabolicista — logo



em constante transformação – num monumento, rígido e cristalizado no tempo.

Voltamos para a linha Hibiya e emergimos em Roppongi, sob uma das muitas auto-estradas elevadas que atravessam Tóquio e que aqui ensombra uma avenida de edifícios altos cobertos por anúncios publicitários. Viramos numa perpendicular e subitamente – numa transição urbana e espacial abrupta que é comum em Tóquio – estamos numa pequena rua calma, onde por cima dos muros se adivinham escolas privadas, embaixadas e museus, ocupando lotes urbanos cuja escala só resiste em áreas onde, no período Edo, havia residências de samurai. Paramos em frente de um muro no qual está inscrito The International House of Japan (I-House), um edifício modernista escondido num grande jardim, que foi financiado pela Rockefeller Foundation em 1955, três anos após o fim da ocupação americana, e desenhado por um grupo de arquitectos que tinham trabalhado com Le Corbusier em Paris – Kunio Maekawa, Junzo Sakakura e Junzo Yoshimura.

Passamos as portas de vidro e sentamo-nos nas cadeiras confortáveis ao lado da biblioteca – a olhar para o jardim e para as árvores impecavelmente podadas – onde os metabolistas se reuniram em 1960 para preparar o seu livro-manifesto, *Metabolism: The Proposals for a New Urbanism*, apresentado na World Design

Conference (WoDeCo) de Tóquio, em Maio desse ano.

A maioria dos metabolistas tinha estudado no Tange Lab da Universidade de Tóquio com Kenzo Tange – o mais importante arquitecto japonês do pós-guerra. Nos meses que precederam a WoDeCo, Tange leccionou um semestre nos EUA, tendo desenvolvido o *Boston Harbor Plan* com alunos do MIT – um exercício que foi um laboratório experimental para o *Plan for Tokyo 1960*, um plano urbano radical e utópico que se estendia pela baía de Tóquio, que Tange apresentou durante uma emissão televisiva de uma hora na NHK, a 1 de Janeiro de 1961 – num momento em que os protestos estudantis, de Maio e Junho de 1960, contra a ratificação do Tratado de Cooperação e Segurança (*Anpo Joyaku*) entre o Japão e os Estados Unidos, dividiam a sociedade japonesa.

Deixamos o jardim da I-House com relutância e voltamos à linha Hibiya. Saímos na estação de Ebisu em *yamanote* – a zona alta de Tóquio – onde, ao contrário de *shitamachi*, não existem quarteirões com traçados rectos, mas ruas orgânicas que seguem a topografia e os limites das antigas propriedades dos senhores feudais do período Edo. Caminhamos por pequenas ruas secundárias até Daikanyama (*yama*, como em *yamanote*, significa “montanha”) onde vemos o perfil discreto da primeira fase

Radicalismo e austeridade

À esquerda, pormenor da Nakagin Capsule Tower (1972), de Kisho Kurokawa. Nakagin é talvez a mais icónica obra dos metabolistas, um grupo de jovens arquitectos japoneses que, nas décadas de 1960 e 70, apresentaram propostas radicais para edifícios e espaços urbanos. Em baixo, campus de Toyama da Universidade de Waseda, onde fica a Faculdade de Letras. Aqui sucedem-se os edifícios austeros do pós-guerra



“
À medida que nos aproximamos, notamos que Nakagin está envolvida por uma rede, como se tivesse sido arrastada do fundo da baía de Tóquio ao fim de anos debaixo de água

de Hillside Terrace, o projecto que Fumihiko Maki – outro jovem metabolista – começou nesta rua em 1969, a convite dos proprietários desta área, a família Asakura. Atrás de Hillside ainda se vê o perfil curvo do telhado da antiga residência de Torajiro Asakura que sobreviveu ao terramoto de 1923, aos bombardeamentos de 1945 e ao crescimento urbano dos anos 1980.

Ao caminhar por Hillside, vemos um conjunto de edifícios cinzentos claros dentro do cânone formal modernista, todos diferentes mas semelhantes, adaptados ao contexto topográfico e à escala humana, como numa pequena vila no Mediterrâneo. Depois do Tange Lab, Maki continuou os seus estudos e carreira nos EUA, e a partir de 1958 passou vários anos a investigar cidades por todo o mundo. A versão do metabolismo proposta por Maki em *Investigations in Collective Form* (1964) – *group form* – é mais subtil, discreta e flexível do que a de Tange e Kurokawa – *megastructure* – e, apesar de não ter a intensidade formal, nem a clareza icónica de Nakagin, a sofisticação e subtileza compositiva de Hillside fazem com que seja ainda hoje um dos lugares mais elegantes, confortáveis e comunais de Tóquio.

Norwegian Wood

Na manhã seguinte, subimos a alameda de cedros do *campus* de Toyama da Universidade de Waseda, onde fica a Faculdade de Letras, e vagueamos pelos edifícios austeros do pós-guerra até descobrir um jardim elegante com um pequeno lago rodeado pelos lírios da Primavera tardia – *hanashobu* (*Iris ensata*). O *campus* está deserto, até que pelas nove horas os primeiros estudantes chegam sozinhos com o olhar introspectivo e



ausente de Toru Watanabe, o estudante de letras de *Norwegian Wood* (1987) – a obra de Haruki Murakami cujo título evoca a canção homônima dos Beatles que começa com os versos “*Once had a girl / Or should I say, she once had me.*” Toru é um jovem assombrado pelo passado, dividido entre a ausência espectral de Naoko, uma amiga do liceu em Osaka, e a energia alegre de Midori, uma nova colega de Waseda.

Deixamos Toyama e seguimos uma longa fila de estudantes que saem do metro até ao *campus* central da universidade, onde passamos rapidamente sob as árvores monumentais que enquadram os edifícios imponentes das faculdades de Direito e Economia. Quando chegamos ao rio Kanda, reconhecemos a sua curva em Sekiguchi – representada numa das *One Hundred Famous Views of Edo* (1857) de Utagawa Hiroshige – e a escada longa e íngreme que permite subir a colina de Tsubakiyama. No topo encontramos os edifícios tristes e sombrios de Wakejuku, o dormitório universitário onde Toru lia “John Updike [e] Scott Fitzgerald” – o que “não era algo que se pudesse fazer em 1968,” devido ao sentimento antiamericano dos protestos estudantis –, enquanto no jardim todos os dias ao nascer do sol alguém içava a bandeira japonesa ao som do hino nacional que ecoava de um rádio Sony. Entre as folhas da *zelnova*, vemos a cobertura e recordamos a noite em que Toru libertou um pirilampo na “escuridão pálida, que desenhou um arco veloz [...] como se tentasse trazer de volta um intervalo perdido no tempo,” enquanto o seu olhar vagueava sobre “as luzes de Shinjuku [que] brilhavam à direita e de Ikebukuro à esquerda”.

Seguimos o curso do rio Kanda em direção a sul para acompanhar uma das

deambulações errantes de Toru e Naoko em *Norwegian Wood*. Viramos “à direita em Iidabashi,” passamos pelas livrarias do “cruzamento em Jinbocho,” com os seus livros protegidos da chuva por plásticos transparentes, “subimos as colinas em Ochanomizu” e paramos em frente da Akamon (1827) – a porta vermelha – do *campus* de Hongo da Universidade de Tóquio, que se estende por toda a área do que, até 1877, era a propriedade do clã Maeda na capital – os detentores do maior domínio feudal do período Edo.

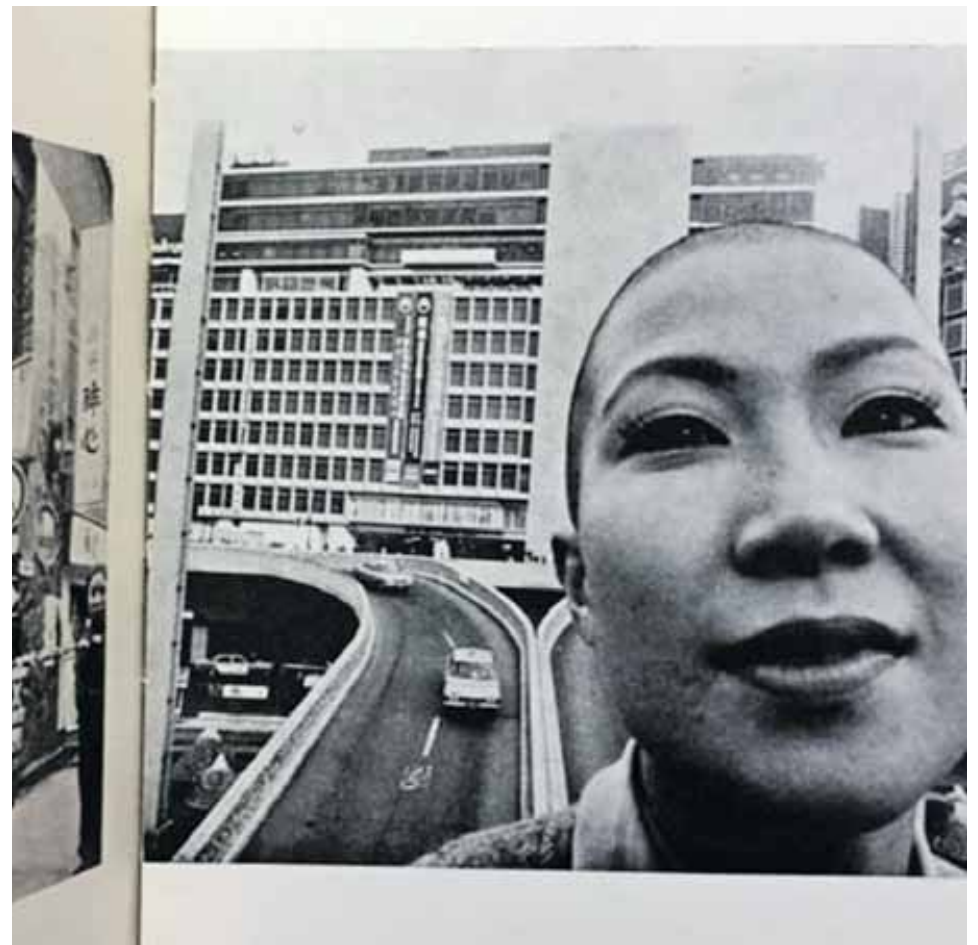
Ao passarmos pela Seimon (1912) – a porta principal –, lembramo-nos de que *Norwegian Wood* tem como modelo e antecedente literário *Sanshiro* (1910) de Natsume Soseki. São duas obras semiautobiográficas, que documentam a solidão de um jovem que vem do Sul do Japão para estudar em Tóquio, em que se lança um olhar crítico sobre a inflexibilidade da estrutura social japonesa, assim como se revela uma profunda admiração pelas culturas europeia e americana.

Caminhamos sob a “dupla fila de *gingkos*,” que coroadam *Sanshiro* de amarelo no Outono, mas em Junho nos envolvem de verde e nos protegem da chuva que cai sobre o pavimento reluzente. Abrigamo-nos sob os “arcos em ogiva” dos edifícios neogóticos do Departamento de Letras, que evocam os *campus* universitários ingleses, onde Soseki estudou depois de deixar a Universidade de Tóquio. Descemos um caminho até encontrar uma passagem escondida por árvores centenárias, e, ao percorrer os degraus de uma escada estreita, vemos gradualmente a superfície de um lago perfurada pela chuva intensa, onde tudo é verde e brilhante, as folhas, a água, as pedras, como se tivéssemos regressado ao

Shinjuku como palco

Em cima, rampas que fazem a ligação à praça da saída oeste da Estação de Shinjuku, um dos palcos dos protestos de 1969. Em baixo, dupla página do livro *Shinjuku*, de Hitomi Watanabe

jardim do clã Maeda – o lago, construído em 1638, no início do período Edo, foi mais tarde renomeado *Sanshiro*, em homenagem à obra de Soseki. Olhamos em volta para as paredes altas de vegetação no coração da universidade e parece-nos um lugar separado do mundo e separado do tempo, e,





tal como Sanshiro aqui, não pensamos mais “sobre eléctricos, ou Tóquio, ou o Japão, [pois] a impressão de algo distante e remoto tinha tomado o seu lugar”.

Ao sairmos do espaço contido do lago, subimos um trilho até ver o perfil do Auditório Yasuda (1925) e lembramo-nos das imagens de Hitomi Watanabe em *Tokyo University 1968-69* (2015), que documentam os vários meses da ocupação estudantil de 1968 até à intervenção brutal da polícia para desmantelar as barricadas, em Janeiro de 1969. Em *Norwegian Wood*, Toru não participa nestes eventos, mantendo uma posição de distanciamento, porque olha com desconforto para os líderes dos protestos, pois estes, quando são “finalistas, cortam o cabelo e marcham obedientemente para a Mitsubishi”.

Deixamos a Universidade de Tóquio, e, sob os chapéus de chuva transparentes, “caminhamos em frente, como se andar fosse um ritual religioso para recuperar o nosso ânimo,” até ao lugar onde termina o passeio de Toru com Naoko. “Quando chegámos a Komagome, o sol afundava-se e o dia tinha-se transformado numa suave noite de Primavera.” Por cima do muro, vemos o contorno das árvores do Rikugi-en (1695), um dos mais célebres jardins do período Edo, restaurado em 1878 pelo fundador da Mitsubishi.

Entramos na linha circular Yamanote, vemos os bairros de Otsuka e Ikebukuro a passar numa névoa luminosa através das janelas do comboio, até que emergimos dentro do labirinto urbano da estação de Shinjuku. Caminhamos pelas ruas do lado este da estação entre centenas de pessoas com chapéus de chuva que se movem como um grupo de animais marinhos fluorescentes e onde as luzes que brilham na

superfície dos edifícios lembram as imagens de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Lembramo-nos de que Toru trabalhava numa loja de discos em Shinjuku e decidimos ir de Disk Union em Disk Union – um conjunto de espaços espalhados por estas ruas com uma vasta colecção de LP de vinil – até chegar à Kinokuniya Books (1964), uma livraria que ocupa todos os nove pisos de um majestoso edifício desenhado por Kunio Maekawa – um dos arquitectos da I-House.

Ao percorrer esta livraria saída de um filme – com uma sucessão interminável de estantes cobertas de capas salpicadas com caracteres *kanji* –, imaginamos Midori, a nova amiga de Toru, a percorrer os seus corredores intermináveis, enquanto pensava no que os colegas de liceu lhe tinham dito, que “poderia ler todos os livros que quisesse,” pois quando viram “proprietário de livraria” como “profissão do pai” nos formulários da escola, só conseguiram imaginar que fosse o dono de “uma livraria enorme como a Kinokuniya,” em vez da pequena loja de revistas de “Kita-Otsuka em Toshima, onde vivia”.

Diários de Shinjuku

Descemos os nove andares de escadas da Kinokuniya Books à procura dos degraus onde Torio e Umeko se encontravam em *Diary of a Shinjuku Thief* (1968) de Nagisa Oshima, um filme que acompanha dois jovens – que podiam ser colegas de Toru e Midori de *Norwegian Wood* – mergulhados no caos cultural e político do final da década de 1960 em Tóquio, ao mesmo tempo que regista a contracultura de Shinjuku, documenta os protestos estudantis desse ano e revela a influência dos Beatles nessa

Fortaleza impenetrável

À esquerda, Tokyo Metropolitan Government (1988), de Kenzo Tange, uma fortaleza impenetrável revestida por uma superfície semelhante a um microprocessador, com um panóptico metropolitano no topo, que nos lembra o laboratório militar liderado pelo coronel Shikishima da *BD Akira* (em baixo), de Katsuhiro Otomo



“
A revista *Provoke* revelou as visões de uma geração abandonada entre os detritos deixados pela ocupação americana, numa cidade fragmentada entre o comercialismo e a tradição

geração. Ao entrar e sair em cada piso, ao vaguear entre as estantes desertas numa procura sonâmbula povoada de imagens e de memórias do filme, o espaço começa a adquirir uma dimensão fantasmática que gradualmente se substitui à realidade. Quando chegamos ao piso térreo, saímos para a noite brilhante de Shinjuku, mas não encontramos consolo na fluorescência sedutora e ameaçadora que nos invade de todas as direcções.

Percorremos as *ura-dori* (ruas secundárias) de Shinjuku, salpicadas de bares e clubes de jazz, e, como Torio e Umeko, vagueamos sem destino na solidão da paisagem urbana, até que paramos em frente de uma *torii* (entrada para o recinto de um santuário *shinto*) esquecida num intervalo estreito entre dois edifícios altos. Passamos sob a *torii* com circunspeção e seguimos o caminho sombrio sob as árvores cujas copas tentam escalar os edifícios que as confinam. Quando paramos em frente do *honden* (altar principal), vemos o céu cristalino, e, sob as árvores distantes, um clarão vermelho. À medida que nos aproximamos, reconhecemos a estrutura improvisada da tenda vermelha do grupo de teatro experimental de Juro Kara no santuário de Hanazono, onde termina a acção de *Diary of a Shinjuku Thief*. Hoje lembramos com surpresa este encontro – tão improvável como impossível de ignorar – como um vestígio de uma outra era, quando Shinjuku era o centro da cultura experimental de Tóquio, em vez de uma vasta área comercial iluminada por néones.

Na manhã seguinte, passamos em frente do Isetan – o mais antigo *depato* (armazém comercial) de Shinjuku – e lembramo-nos do lugar onde Hitomi Watanabe fotografava os tumultos de Shinjuku de Outubro de 1968, quando “um homem que estava ao [seu] lado se virou e disse: ‘A polícia avançou primeiro, não?’ E, olhando melhor, [ela se apercebeu] que era Nagisa Oshima”. Seguimos o percurso desse protesto pelas ruas desertas até à estação de Shinjuku, e atravessamos do lado este para oeste da estação numa maratona de vários níveis, passagens subterrâneas, centros comerciais e linhas de comboio. Apesar de ser fim-de-semana, a maior parte das pessoas vai pelo túnel que está ligado directamente às torres de escritórios das *keiretsu* japonesas – como a Mitsui e a Sumitomo – num Hades interminável povoado de orfeus de fato e gravata, enquanto nós saímos na Shinjuku Nishiguchi Hiroba (praça da saída oeste da Estação de Shinjuku) de Junzo Sakakura – um dos arquitectos da I-House –, um vasto espaço subterrâneo aberto para o céu, ligado por duas elegantes e monumentais rampas curvas, inaugurado pouco antes dos protestos de 1968.

Hoje, estas rampas são utilizadas por carros, mas nessa altura foram transformadas num espaço público de discussão e permanência – um tipo de lugar quase inexistente em Tóquio – que foi o palco de ocupações e *performances* das *folk guerrillas*, durante todos os sábados entre Fevereiro e Julho de 1969. As imagens do último destes encontros, em 12 de Julho, mostram mais de sete mil pessoas a ocupar a praça e as rampas, numa assembleia popular raramente vista, o que levou as autoridades a alterar o nome deste espaço de *hiroba* (praça) para *tsuro* (passagem), criando assim um enquadramento legal para a polícia poder dispersar a multidão pacífica →

passados poucos dias. À superfície, descobrimos o lugar onde Watanabe fotografou uma rapariga de cabelo rapado em frente das duas rampas, com uma expressão de desafio e independência, onde foi “empurrada com a multidão, [e] a guerra no Vietname e as suas consequências se tornaram uma realidade tangível que sofreu com o [seu] corpo,” como escreve no posfácio de *1968 Shinjuku* (2014).

Permanecemos algum tempo a olhar para esta praça subterrânea a ver as pessoas a passar num movimento contínuo e lembramo-nos de uma fotografia de Yutaka Takanashi – publicada em *Towards the City & Notebook People of Tokyo* (1974) – onde, no meio de uma multidão, uma mulher de *kimono*, uma rapariga de casaco e uma criança de uniforme escolar descem uma das rampas que vemos. Takanashi fazia parte de um grupo de jovens fotógrafos – com Takuma Nakahira e Koji Taki, aos quais se juntaria mais tarde Daido Moriyama – que lançaram uma provocação estética e política através de uma revista-manifesto, a *Provoke: Provocative Materials for Thought* (1968-69), porque vivendo “num mundo em que as palavras perderam as suas fundações materiais e se desligaram da realidade,” aquilo que eles “podiam fazer, tinham de fazer, era captar com os seus próprios olhos aqueles fragmentos da realidade que eram totalmente impossíveis de captar através de palavras”.

O grupo da *Provoke* revelou as visões de uma geração abandonada entre os detritos deixados pela ocupação americana, numa cidade fragmentada entre o comercialismo grotesco e uma tradição que tinha perdido toda a autoridade. Nakahira interroga-se no posfácio do primeiro número da revista sobre “como a *Provoke* irá mudar dentro do processo histórico e o que lhe irá acontecer quando os anos 1970 passarem”. A revista acabou ao fim de três números, mas revolucionou a fotografia no Japão e foi o motor que conduziu à publicação de um conjunto de livros que se tornariam muito influentes – *For a Language to Come* (1970), de Nakahira, e *Bye Bye Photography* (1972) de Moriyama – nas décadas seguintes.

Panópticos metropolitanos

Deixamos a *hiroba* e caminhamos por um labirinto de pequenas ruas comerciais sob a chuva leve, até que entre os sinais luminosos se revela o perfil majestoso e bizantino do Tokyo Metropolitan Government (1988) de Kenzo Tange, o arquitecto que já tinha desenhado os principais projectos simbólicos do novo Estado japonês do pós-guerra – o Peace Memorial Park (1955) em Hiroxima e o Yoyogi National Gymnasium (1964) para os Jogos Olímpicos de Tóquio. Visto da Citizen’s Plaza parece uma fortaleza impenetrável revestida por uma superfície semelhante a um microprocessador, com um panóptico metropolitano no topo – dois observatórios que quase tocam as nuvens – que nos lembra o laboratório militar liderado pelo coronel Shikishima da *manga* (banda desenhada) *Akira* (1982-89), de Katsuhiro Otomo.

Os seis volumes de *Akira* mostram Tóquio num futuro pós-apocalíptico no ano de 2019 – tal como no mundo ficcional de *Blade Runner*, outra obra de 1982 –, três décadas depois de a cidade ter sido destruída por uma explosão nuclear de origem

desconhecida. Durante esse tempo, a cidade foi gradualmente reconstruída em ilhas artificiais sobre a baía de Tóquio como *Neo-Tokyo* – uma ficção que tem como modelo o *Plan for Tokyo 1960*, que Tange apresentara na televisão em 1961 –, enquanto *Old Tokyo* permaneceu em ruínas com acesso restrito por causa da radioactividade. No primeiro volume de *Akira*, *Neo-Tokyo* prepara-se para receber os XXXII Jogos Olímpicos em 2020 – uma coincidência surpreendente que foi alterada pelo adiamento dos Jogos Olímpicos devido à actual pandemia –, apesar do descontentamento com o governo, a crise económica e as ameaças de ataques terroristas.

Subimos mais de 50 andares até ao observatório sul do Tokyo Metropolitan Government e vemos a cidade estender-se sem limite em todas as direcções, até que os edifícios mais distantes se dissolvem na neblina. Das janelas do lado este, vemos a área de construção do novo Estádio Olímpico (2020) de Kengo Kuma – que na história esconde a câmara criogénica de *Akira* – e as torres distantes de Marunouchi, atrás das quais se estende a vasta área plana de *shitamachi* e o rio Sumida. Do lado sul identificamos o perfil escultórico do Yoyogi National Gymnasium – que na *manga* foi transformado no templo de Lady Miyako – e as torres de Shibuya, atrás das quais se estendem as colinas de *yamanote* e as ilhas artificiais que salpicam a baía de Tóquio. Tal como numa das vistas aéreas sobre *Neo-Tokyo* de *Akira*, não só reconhecemos o imaginário metabolista na cidade, mas parece que as páginas da *manga* se abrem à nossa frente.

Deixamos o Tokyo Metropolitan Government e atravessamos a cidade de comboio em direcção a este até atravessarmos o rio Sumida, e, ao sairmos na plataforma em Ryogoku, vemos o perfil pixelizado do Museu Edo-Tokyo (1993) de Kiyonori Kikutake – um dos metabolistas – como se um *space invader* do jogo *Supesu Inbeda* (1978) tivesse saído do computador Atari e aterrado sobre a paisagem plana de Sumida. Mesmo no centro de *shitamachi*, esta era a área onde, até à II Guerra Mundial, se concentravam as *nagaya* (becos) com as lojas e as casas dos artesãos e mercadores, numa vasta zona de pântanos que, tendo sido reclamada à baía de Tóquio durante o período Edo, era frequentemente inundada pelo rio.

Caminhamos pela sombra do Museu Edo-Tokyo até ao parque de Yokoamicho, onde vemos o exterior tradicional do Tokyo Memorial Hall (1930) de Chuta Ito – o mais influente arquitecto do Japão imperial –, um enorme mausoléu que marca o lugar onde dezenas de milhares de pessoas morreram na noite de 1 de Setembro de 1923, durante o incêndio causado pelo Grande Terramoto de Kanto. Também foi neste parque que foram enterradas as cinzas das vítimas dos *raids* aéreas da *Operação Meetinghouse* da Força Aérea Americana, durante a qual morreram cerca de cem mil pessoas – mais do que em Hiroxima – na noite de 9 de Março de 1945, sob as vagas de bombas de fragmentação incendiárias que caíram sobre *shitamachi* e geraram uma conflagração que se espalhou de Sumida até Taito e Koto.

Olhando hoje para as fotografias aéreas que foram tiradas sobre as ruínas em 1945, vemos uma paisagem apocalíptica de livro de ficção científica, em que, para além de



um ou dois edifícios, só o curso do rio Sumida até à baía de Tóquio é reconhecível. Se uma destruição tão absoluta, tão total, permanece incompreensível, conseguimos começar a perceber a ansiedade e a obsessão de Otomo com a representação da catástrofe urbana de Tóquio ao longo dos seis volumes de *Akira*, em que *Old Tokyo* e *Neo-Tokyo* são repetidamente destruídas, naquelas que são talvez as páginas mais assustadoras e fascinantes da série.

Apanhamos a linha de metro Oedo para sul até Shiodome e mudamos para o Yurikamome – um comboio cujas linhas elevadas ligam as ilhas artificiais da baía de Tóquio. Através da janela vemos o jardim Hama-rikyu, onde era o início do Hibiya Irie, um canal natural que se estendia desde a baía até às portas do castelo de Edo, que Ieyasu Tokugawa – o primeiro *shogun* – fez arrasou a colina de Kanda, inaugurando um longo processo de criação de aterros e ilhas artificiais que continua até hoje.

Ao atravessar a Rainbow Bridge, lembramo-nos das páginas iniciais do primeiro volume de *Akira* – em que Tetsuo, Kaneda e o seu *gang* atravessam de mota a ponte que dá acesso à área restrita de Old Tokyo –, enquanto vemos Odaiba, a versão real, e banal, da *Neo-Tokyo* de Otomo, um eco do *Plan for Tokyo 1960* de Tange, a aproximar-se no outro lado da baía.

Ao sair na plataforma elevada em Daiba, vemos imediatamente o edifício da Fuji TV (1996) de Tange, um projecto monumental concluído depois de a bolha do imobiliário do final da década de 1980 rebentar e de a crise económica se ter instalado. Passamos por uma vasta escadaria deserta sob uma estrutura espacial que parece construída com peças de Lego Technic e subimos ao observatório. Das janelas desta enorme

esfera suspensa no vigésimo andar, vemos a norte a foz do Sumida e a vasta área que foi destruída em Março de 1945, de Koto a Taito, e lembramo-nos com estupefacção e horror de que a origem do *Plan for Tokyo 1960* de Tange foi o plano *Yamato* (1958), de Hisaakira Kano, o director da Japan Housing Corporation, que propunha um vasto aterro “utilizando uma bomba atómica para destruir uma montanha,” e assim gerar “a terra necessária para encher [a baía de Tóquio].” Como escreve Rem Koolhaas em *Project Japan: Metabolist Talks* (2009), pouco mais de uma década depois de Hiroxima, “Kano imagina a bomba atómica como uma ferramenta para criar uma cidade, em vez de a destruir”. Tóquio, em *Akira* e na realidade, revela-se a cidade do excesso e da ansiedade existencial, um sonho tecnológico marcado pelo trauma das catástrofes que pontuaram a sua história.

Superfícies brilhantes

Na manhã seguinte emergimos do metro em Aoyama-dori – a avenida que atravessa um dos bairros mais afluentes de Tóquio, Aoyama – no centro de *yamanote*. Deixamos uma multidão que se dirige ao Meiji Jingu Stadium – onde vai haver um jogo de baseball, o desporto mais popular no Japão – e caminhamos sozinhos numa área de pequenas casas, sob o habitual emaranhado de fios que balouçam dos postes de electricidade. Entramos num beco luminoso e vemos ao fundo a Small House (2000) de Kazuyo Sejima, com uma fachada angular e anónima revestida de metal e vidro translúcido, cuja única abertura é uma porta elevada acessível por uma pequena escada. Esta casa é um dos primeiros e mais celebrados exemplos do novo paradigma da arquitectura residencial em Tóquio –



Placidez e catástrofe

À esquerda, House in Uehara (1976) de Kazuo Shinohara. Através de uma das janelas, vemos uma sala coberta de livros, uma luz quente e confortável sob o céu pálido de fim de tarde reflectido na rua brilhante. As suas formas exuberantes e austeras registam a passagem do tempo, mas mantêm a clareza das suas ideias e a ironia das suas intenções. Em baixo, dupla página de um dos seis livros *Akira*, onde Katsuhiro Otomo representa a catástrofe urbana de Tóquio, onde *Old Tokyo* e *Neo-Tokyo* são repetidamente destruídas



especialmente depois do colapso do mercado imobiliário e do índice Nikkei no final de 1989 – que consiste em construir casas em lotes residuais com áreas abaixo dos cem metros quadrados.

Por causa dos preços inflacionados e da constante subdivisão das propriedades em lotes cada vez mais pequenos, há uma necessidade de aproveitar todos os espaços disponíveis, o que, segundo Momoyo Kaijima e Yoshiharu Tsukamoto do Atelier Bow-Wow, gerou “uma ‘fobia ao vazio’ em Tóquio” e conduziu ao desenvolvimento de um vernacular urbano fascinante, documentado nos seus livros *Made in Tokyo* (2001) e *Pet Architecture Guide Book* (2002). Os edifícios e espaços representados nesses inqueritos à arquitectura comercial e residencial de Tóquio são “anónimos” – “arquitectura *da-me (no good)*” – em que “a prioridade é a resposta ao contexto e aos requisitos do programa, sem insistir na imagem e na forma”. Também a Small House partilha as condições que conduziram ao aparecimento da Pet Architecture, apesar de não ser Pet Architecture.

Voltamos para Aoyama-dori e atravessamos a avenida em direcção a sul, entrando no labirinto de ruas secundárias de Minami-Aoyama, formado por uma longa sucessão de casas minúsculas mas sumptuosas. Atrás de uma teia de fios eléctricos e outras infra-estruturas urbanas, avistamos o topo do perfil triangular da Prada Aoyama (2003) de Herzog & de Meuron. Foi esta loja, de cinco pisos, coberta de losangos de vidro côncavos e convexos, que transformou Omotesando – a pacata avenida que era o acesso principal do Meiji Jingu, o santuário *shinto* dedicado ao imperador Meiji – num ícone do excesso da arquitectura global da primeira década do século XXI, em que a cidade e a arquitectura



Tóquio, em Akira e na realidade, revela-se a cidade do excesso e da ansiedade existencial, um sonho tecnológico marcado pelo trauma das catástrofes que pontuaram a sua história

se transformaram numa superfície habitada por símbolos comerciais, a antítese do vernacular urbano de *Made in Tokyo* e da Pet Architecture.

Subimos Omotesando na sombra das suas *keyaki (Zelkova serrata)* imemoriais, entre as multidões de domingo à tarde carregadas de sacos de compras. Passamos por Omotesando Hills (2005), o centro comercial

de Tadao Ando, construído pela Mori Building, que marcou o final simbólico da transformação de Omotesando ao demolir e tomar o lugar dos Dojunkai Aoyama Apartments (1926), um dos primeiros edifícios modernistas de Tóquio. A Dojunkai – uma organização do Ministério do Interior Japonês – tinha sido estabelecida nos anos que se seguiram ao Grande Terramoto de Kanto de 1923 para construir habitação colectiva de betão armado mais resistente a sismos e incêndios, e, se todos os seus edifícios sobreviveram aos bombardeamentos da II Guerra Mundial, nenhum sobreviveu à Mori Building.

Andamos até Harajuku para entrar na linha Chuo-Sobu, e, à medida que a linha elevada do comboio atravessa Nakano – no limite oeste do centro de Tóquio –, é como se passássemos sobre um vasto mar urbano de pequenos edifícios, de dois ou três pisos, pois as coberturas das casas adjacentes passam tão próximas que quase se podem tocar.

Saímos em Koenji, e caminhamos à chuva por uma área de pequenas ruas sem passeio, até que vemos, enrincheirada no meio de dezenas de outras casas, a estrutura delicada e geométrica da House NA (2010) de Sou Fujimoto – um ícone da arquitectura japonesa mais recente –, uma pequena casa composta por 21 plataformas distribuídas por vários níveis, cobertas por paredes de vidro. Na realidade, a transparência metafórica e literal que propõe está totalmente escondida por cortinas, a estrutura branca e elegante está salpicada de ferrugem, o Citroën dois-cavos azul que serve de arrecadação está coberto de poeira – como um adereço esquecido desde a sessão fotográfica – e os seus habitantes parecem os sobreviventes de um cerco, os *prisioneiros involuntários* de uma imagem de

arquitectura. Deixamo-la, frágil e triste, sob a chuva leve.

Ao fim da tarde, atravessamos Suginami em direcção a sudeste, para regressar ao centro da cidade, num comboio da linha Keio-Inokashira. Ao passar pela estação de Kugayama, olhamos pela janela e pensamos que Kazuo Shinohara construiu a sua primeira casa aqui perto, em 1954. Quando saímos em Yoyogi-Uehara, continua a chover levemente, caminhamos pelas ruas pequenas e brilhantes que, apesar de não o serem, parecem pedonais, como as de uma pequena vila onde raramente passam carros. Numa rua inclinada, encontramos a House in Uehara (1976) de Shinohara, uma casa robusta e fechada, com uma abóbada com dois óculos pousada sobre uma caixa de betão com quatro janelas triangulares – a antítese da House NA. Através de uma das janelas, vemos uma sala coberta de livros, uma luz quente e confortável sob o céu pálido de fim de tarde reflectido na rua brilhante, e, de repente, a casa fechada torna-se transparente. As suas formas exuberantes e austeras registam a passagem do tempo, mas mantêm a clareza das suas ideias e a ironia das suas intenções.

Do topo da colina onde estamos, vemos a paisagem urbana de Tóquio e temos a sensação de que esta metrópole de 15 milhões de habitantes, que ainda parece uma colecção de aldeias interligadas por uma vasta rede de comboios e auto-estradas, é um sistema complexo de forças e variáveis impossível de compreender na sua totalidade, e lembramo-nos das palavras de Shinohara: “Eu posso projectar edifícios individuais, mas não posso desenhar uma cidade. Na minha opinião são duas coisas completamente separadas. As pessoas, a cultura e o clima geram as cidades, não um indivíduo. Esse foi o maior erro do modernismo.”

Saímos na estação de Shibuya e atravessamos o celebrado cruzamento diagonal – uma confluência de infra-estruturas de transporte, densidade de pessoas e painéis publicitários animados – que se tornou a epítome, o centro simbólico e a imagem da complexidade urbana de Tóquio. Shinohara achava que esta área apresentava uma negociação entre forças urbanas independentes dentro de um sistema aberto de enorme complexidade, em oposição à cidade modernista, em que se procura a unidade formal de um sistema fechado. Para Shinohara, “depois da II Guerra Mundial, Tóquio tinha-se tornado um monte de cinzas, e muitos arquitectos japoneses progressistas pensavam que podiam transformar completamente a cidade usando o *Plan Voisin* de Le Corbusier”. E conclui: “Sonhavam.”

No próximo texto — a publicar no último domingo de Outubro — seguiremos o arco da baía de Sagami, reflectindo sobre as representações do Japão ao longo da Tokaido, desde Kita-Kamakura, uma paisagem povoada pelo imaginário de Yasujiro Ozu, até à península de Izu.

A série Primavera Tardia recebeu o apoio de uma bolsa de curta duração da Fundação Oriente

Eliana Sousa Santos é investigadora no Centro de Estudos Sociais da Univ. Coimbra e professora auxiliar convidada no DAU ISCTE