

Esta é a segunda 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. Em todos os trabalhos a componente fotográfica expande 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.

Cinco vistas do monte Fuji

Representações do Japão ao longo da Tokaido

Primavera Tardia (II) Ensaio Uma viagem pelo arco da baía de Sagami, onde cineastas, artistas e escritores redefiniram a iconografia tradicional japonesa em dois momentos de transição cultural. Ozu, Hokusai, Sugimoto, Yoshimoto e Kawabata. Lugares que revelam o conflito entre a chegada da modernidade e a preservação da tradição

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

Famílias modernas

Começamos a nossa viagem no início da península de Miura, no extremo este da baía de Sagami, próximo do lugar onde o comodoro Perry da Marinha americana ancorou os seus *kurofune* (navios negros) a 8 de Julho 1853. Saímos da linha de comboio Yokosuka em Zushi, uma pequena cidade no início da costa Shonan, uma celebrada zona balnear a sul de Tóquio. Avançamos lentamente por uma estrada estreita que segue o contorno da costa, vemos passar a marina de Hayama pelas janelas do *minibus*, e pouco depois saímos em frente da *torii* (entrada) do Morito Daimyojin. Ao percorrer o *omotesando* (acesso) que conduz ao recinto deste pequeno santuário xintoísta, somos surpreendidos pela *House in Hayama* (2011) de Kazuyo Sejima, uma casa elegante e minimalista de vidro e aço, que é um exemplo da opulência discreta de Hayama. Atravessamos o santuário em direcção ao mar até uma pequena elevação de onde se avista a superfície calma e metálica da baía de Sagami, sob um céu cinzento e abstracto, e imaginamos o perfil cónico do monte Fuji, que se esconde atrás da neblina no outro lado da baía, a mais de 50 quilómetros.

Descemos até à água e vemos uma fila de

rochas que se prolonga por várias centenas de metros pelo mar adentro, passa pelo farol de Hayama, e culmina na *torii* do rochedo de Najima. Foi aqui que foi filmada a sequência final de *Crazed Fruit* (1956) de Ko Nakahira, na qual o jovem Haruji acorda no seu barco, com a *torii* ao fundo, antes de partir em busca de vingança cortando as águas de Sagami.

Crazed Fruit foi a obra que inaugurou o imaginário da *Taiyo Zoku* (Sun Tribe), que representava as vidas opulentas e moralmente falidas de um grupo de jovens delinquentes sob a influência da cultura americana. Se o argumentista do filme, Shintaro Ishihara, tinha ganho nesse ano o mais importante prémio literário japonês, o seu irmão Yujiro, o protagonista de *Crazed Fruit*, tornar-se-ia o ídolo de uma nova geração de jovens japoneses. O filme conta a história de dois irmãos, Haruji e Natsuhisa, que ostentavam as suas camisas havaianas e óculos escuros — o uniforme informal da *Taiyo Zoku* —, andavam de barco com os amigos em Hayama, faziam festas extravagantes na ausência dos pais e conduziam inebriados os seus descapotáveis a meio da noite, comportamentos que, apenas quatro anos após o final da ocupação americana, eram invulgares e severamente criticados pela sociedade japonesa. Para lá do farol de Hayama, renomeado Yujiro,

abre-se a paisagem de *Crazed Fruit* — um mar liso salpicado por pequenos barcos à vela e *villas* opulentas.

O filme foi apresentado no Festival de Cannes de 1958, dois anos depois de se estreiar no Japão, e François Truffaut declarou a sua admiração no n.º 83 dos *Cahiers du Cinéma* em Maio desse ano. Nesse texto descreve a obra literária de Ishihara como “uma colecção de histórias muito filmáveis” que lembram “Hemingway e [estão preocupadas] com a velocidade, elipses e alusões” e elogia a realização de Nakahira, que “deve ser admirada pela sua inventividade e não-conformismo”, assim como pela sua improvisação, “pois o filme está repleto de ideias que não poderiam ter sido antecipadas”. O entusiasmo de Truffaut revela *Crazed Fruit*, que foi filmado em 17 dias, como uma antecipação dos métodos e da energia da *Nouvelle Vague*, e como o primeiro exemplo de uma revolução no cinema japonês que conduziria à *nuberu bagu* — a *Nouvelle Vague* japonesa.

Voltamos para a linha Yokosuka e, passado um quarto de hora, quando saímos do comboio, vemos à entrada da plataforma um sinal onde se lê “*Kita-Kamakura Station*” — escrito em caracteres latinos sobre caracteres *kanji* — como na primeira imagem de *Primavera Tardia* (1949) de Yasujiro Ozu. Aquilo que era um indício discreto da ocupação americana em 1949 agora é

simplesmente uma tradução conveniente para os muitos turistas que visitam os templos budistas que se situam nas colinas circundantes.

Caminhamos ao longo da estrada até uma pequena rampa que sobe na direcção das colinas verdes e íngremes a sul da estação. Seguimos uma vedação de bambu, atrás da qual se adivinha a cobertura do *Jochi-ji* (1282) — um dos principais templos budistas *Rinzai Zen* de Kamakura —, até às pequenas ruas, que parecem perdidas na floresta, onde Ozu viveu durante a década de 1950. Ouvimos gradualmente o canto primaveril dos *uguisu* (*Horornis diphone*) emergir dos penedos cobertos de vegetação densa, o que confere uma estranheza teatral a este lugar que parece protegido e separado do mundo.

Continuamos a subir e entramos no trilho *Daibutsu*, que liga um conjunto de templos budistas e santuários xintoístas na floresta entre o *Jochi-ji* e o *Kotoku-in*. Pelo caminho sombrio e solitário, passamos sobre as raízes das árvores que emergem à superfície como serpentes e quando chegamos ao alto dos penhascos só conseguimos ver os telhados das casas a flutuar no meio da vegetação. Ouvimos vozes de crianças aproximar-se atrás de nós, até que dois rapazes com uniforme da escola nos ultrapassam a falar animadamente. Lembramo-nos de Minoru e Isamu, os dois irmãos de *Early Summer* (1951) de Ozu, e do





passeio que fizeram com Noriko e o tio-avô até ao *Daibutsu* (Grande Buda) de Kotoku-in. Nessa cena, o tio-avô diz a Noriko – a inesquecível Setsuko Hara – que aos 28 anos “já é altura de se casar”, ao que ela responde se ele “conhece algum homem bom, com quem possa ser feliz e ter uma

vida sossegada”. O tio-avô sorri e, fingindo não ouvir, diz “Sim, está um belo dia”, como se a pergunta de Noriko fosse a fantasia de uma *moga* (*modan garu* com origem em *modern girl*) – a palavra japonesa para uma jovem que não vestia quimono e era, de certo modo, independente da família. No

A tribo do Sol

Em cima, vista da baía de Sagami – o monte Fuji esconde-se atrás da neblina no outro lado da baía, a mais de 50 quilómetros. Foi nas águas desta baía que foi filmada a sequência final de *Crazed Fruit* (1956) de Ko Nakahira, na qual o jovem Haruji acorda no seu barco antes de partir em busca de vingança cortando as águas de Sagami. *Crazed Fruit* (ao lado) foi a obra que inaugurou o imaginário da *Taiyo Zoku* (Sun Tribe), que representava as vidas opulentas e moralmente falidas de um grupo de jovens delinquentes sob a influência da cultura americana

final de *Early Summer*, Noriko rejeita o casamento combinado pelos pais – um direito recém-adquirido devido ao Artigo 24º da Constituição japonesa do pós-guerra (*Sengo Kenpo*) de 1947 – e, ao mesmo tempo que afirma a sua independência, causa a dissolução da família.

Descemos do Kotoku-in até Hase e entramos num comboio eléctrico da linha Enoden, que segue o contorno da costa para oeste ao longo da praia de Shichirigahama com o perfil de Enoshima à distância. Depois de sair na estação de Chigasaki, andamos dez minutos à chuva pelas ruas desertas até chegar ao *ryokan* (pousada tradicional) Chigasaki Kan, e quando deslizamos a porta da entrada e deixamos os sapatos no *genkan* (entrada) não vemos ninguém para nos dar as boas-vindas. Esperamos numa sala de estar, que parece de uma residência privada, com um piano a um canto, uma estante de livros e várias fotografias na parede, entre as quais descobrimos uma fotografia de Ozu e Kogo Noda, até que aparece finalmente uma senhora para nos receber.

Foi neste *ryokan* que Ozu e Noda “se fecharam” para escrever os filmes da trilogia de Noriko – *Primavera Tardia*, *Early Summer* e *Tokyo Story* (1953) – no quarto número 2, “de oito tatami com vista para um grande jardim no lado este e sul”, ao longo dos vários meses em que “os botões apareciam, depois as flores, então os frutos, e ainda não [tinham] terminado”. Segundo Noda, Ozu tinha o hábito de numerar as garrafas que iam bebendo e “quando [concluía] um argumento [tinham] por vezes mais de cem garrafas grandes de *sake* vazias”.

Na manhã seguinte, caminhamos até à praia de Chigasaki e, ao olhar para a superfície calma da baía de Sagami, perguntamo-nos se foi aqui que foi filmada a mais bela cena de *Early Summer* – talvez da obra de Ozu – que termina com Noriko a caminhar com Fumiko, a mulher do irmão, à beira da água com as *geta* (sandálias de madeira) na mão, durante 18 segundos de silêncio melancólico, em que a câmara segue as duas mulheres ao som do vaivém gentil das pequenas ondas sobre a areia. Uma calma e uma elegância que não podiam estar mais longe da energia e da violência de *Crazed Fruit*, outra história de dois irmãos e da dissolução da família tradicional que revelou o modo como a crescente influência da cultura americana e do capitalismo de consumo transformaram a noção de indivíduo dentro da sociedade japonesa no pós-guerra.

Gravuras flutuantes

Partimos de Chigasaki em direcção a oeste numa linha de comboio que foi construída sobre o percurso da *Tokaido* (rota costeira este) – a mais importante das *Gokaido* (cinco estradas comerciais) – que no século XVII ligava Edo a Quioto. Em Odawara mudamos para um autocarro, para seguir o desvio dessa rota comercial pelas montanhas em direcção a Hakone. Abandonamos a cacofonia urbana e, à medida que começamos a subir ao longo da pequena estrada que serpenteia pelas montanhas altas a caminho das nuvens, é como se tivéssemos deixado o Japão moderno e entrado no Japão mítico de uma gravura *ukiyo-e*.

Saímos numa paragem perdida no meio da montanha e, quando o autocarro desaparece na curva seguinte, ficamos sozinhos, rodeados pela vegetação luxuriante e pelas nuvens que atravessam os picos. Um pouco mais à frente, descobrimos a entrada do trilho *Yusakamichi* – um vestígio da estrada que ligava Kamakura a Hakone no século XII – e tentamos →



decifrar um mapa legendado em japonês que indica o seu percurso através da floresta. Caminhamos na sombra dos *sugi* (*Cryptomeria japonica*), cujos troncos largos e verticais têm uma cor profunda por causa da chuva da noite, enquanto o vento assobia no topo dos ramos mais altos.

Depois de alguns minutos, descemos umas escadas escavadas no chão da floresta e começamos a ouvir à distância o som de água a correr. À medida que nos aproximamos, distinguimos as pedras redondas das *Hiryu Falls*, que, cobertas por vários tipos de musgo e vegetação, e rodeadas por pequenos lagos e cursos de água, parecem paisagens em miniatura, com vales, montanhas, rios e florestas. A diversidade escultórica e a precisão gráfica desta cascata lembram-nos a gravura *ukiyo-e* de *Kirifuri Falls*, uma das oito obras de *A Tour of the Waterfalls of the Provinces* (1834) de Katsushika Hokusai – uma colecção de imagens que, tendo uma correspondência geográfica com lugares reais, é sobretudo uma antologia de lugares da imaginação, mitológica e religiosa, japonesa.

Regressamos à estrada principal e continuamos para sudoeste ao longo de um caminho salpicado por casas escondidas nas colinas íngremes e verdes, até que, à distância, se começa a vislumbrar o lago Ashi. Encontramos uma das entradas discretas para a *Kyu Tokaido* (antiga *Tokaido*), os últimos quilómetros desse percurso antes de chegar a Hakone. Caminhamos sobre o *ishidatami* (pavimento de pedra) ao longo de um trilho inclinado, na sombra de árvores com troncos totalmente cobertos de musgo reluzente, acompanhados pelo som da água que corre ao nosso lado num pequeno canal. Passamos por uma clareira de onde se vêem

as encostas vertiginosas do pico duplo de *Futagoyama* e torna-se evidente como a viagem ao longo da *Tokaido*, durante os séculos do período Edo, devia ser árdua e perigosa.

Depois de passarmos por um templo budista, evitamos a margem do lago Ashi entrando na *suginamiki* (avenida de *sugi*), uma alameda plana onde caminhamos, ao longo dos mais de 400 cedros centenários que protegem o último quilómetro da *Kyu Tokaido*, até ao início das escadas que conduzem ao topo da pequena península de Togashima, onde se situava a *villa* imperial de Hakone (1886). Construída para o imperador Meiji receber diplomatas europeus, a *villa* foi parcialmente destruída no Grande Terramoto de Kanto em 1923, e o jardim aberto ao público em 1946. Da plataforma de observação vemos as nuvens que pairam sobre as águas do lago Ashi, o vulcão de Hakoneyama à direita e o cone pálido do monte Fuji escondido atrás da neblina, como na gravura *ukiyo-e* *Lake of Hakone in Sagami Province* da celebrada série *Thirty-Six Views of Mount Fuji* (1830-32) de Hokusai.

As gravuras *ukiyo-e* começaram a aparecer nas capitais europeias depois da chegada do comodoro Perry a Uruga e da abertura forçada do Japão ao comércio internacional em 1854, causando um enorme impacto na cultura artística europeia. Um dos principais difusores destas obras em França foi Tadamas Hayashi, o autor do número *Le Japon* para a revista *Paris Illustré*, em Maio de 1886. Foi nesse mesmo ano que Vincent van Gogh chegou a Paris e, depois de ver nessa capa a gravura de uma *oiran* (cortesã) de Keisai Eisen, pintou *La Courtisane* (1887).

Lembramo-nos da carta em que Van Gogh



Terra e mar

Em cima, Enoura Observatory (2017), de Hiroshi Sugimoto. As visitas a este complexo artístico têm um horário rígido e um número diário de visitantes limitado. Ao lado, *Great Wave off Kanagawa*, a primeira gravura das *Thirty-Six Views of Mount Fuji*, de Hokusai



confessa ao irmão, Theo, que “todo o [seu] trabalho é baseado, de um certo modo, na arte japonesa” e, se esta estava “em declínio no seu próprio país, estabelecia raízes entre os impressionistas”, a quem chamava os “*japonais français*”. Quando no ano seguinte, Van Gogh foi para Arles em busca “daquilo que é equivalente ao Japão, o Sul”, procurava uma arcádia para “regressar à natureza”: “Não é uma nova religião que os japoneses nos ensinam, que são tão simples e vivem na natureza como se eles próprios fossem flores?” É irónico como o antigo sonho do romantismo – a fantasia da procura de autenticidade no exótico e no primitivo – sobrevivia na modernidade, mesmo quando ia de comboio para Arles.

Ao olhar para o monte Fuji tocado por uma nuvem, para lá das montanhas que rodeiam o lago Ashi, pensamos que esta vista devia corresponder às expectativas dos convidados europeus que chegavam ao Japão imersos no imaginário criado pelas gravuras *ukiyo-e*, e interrogamo-nos se a localização da *villa* nesta península não foi uma tentativa de encenar esse imaginário e satisfazer o olhar *japoniste* dos diplomatas que o imperador Meiji recebia.

Teatros da memória

Descemos as montanhas de Hakone e seguimos na linha Tokaido, ao longo da costa da baía de Sagami. Saímos na pequena estação de Nebukawa e juntamo-nos a um grupo de pessoas – todos japoneses – que tiram fotografias ao horizonte longínquo a partir de um miradouro, enquanto esperamos a chegada do *minibus* do Enoura Observatory (2017) de Hiroshi Sugimoto. As visitas a este complexo artístico, com obras integradas na paisagem, têm um horário

rígido e um número diário de visitantes extremamente limitado, a fim de permitir uma experiência solitária e contemplativa. Passamos por encostas verdejantes salpicadas por pomares de *mikan* (tangerinas) com vista para o mar, que nos lembram a paisagem de Roquebrune no Sul de França, e, ao sair do *minibus* no parque de estacionamento de Enoura, somos acolhidos por dezenas de borboletas a voar.

Num elegante edifício minimalista, ouvimos uma breve apresentação e lemos que este lugar faz parte da Odawara Art Foundation, uma organização estabelecida por Sugimoto em 2009, com a missão de preservar as artes tradicionais do Japão e “difundir a essência da cultura japonesa a uma audiência alargada”.

Sugimoto é reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho fotográfico, mas aqui não só criou a arquitetura dos edifícios, como definiu uma sequência de visita ao longo de uma sucessão de artefactos históricos – catalogada num livro com comentários do próprio artista – que revela o seu enorme esforço de preservação da memória e da paisagem.

Caminhamos sobre os blocos de pedra do pavimento urbano do antigo *tram* (eléctrico) de Quioto até à Meigetsu Gate (c. 1336-1573) – a porta principal de um templo *Rinzai Zen* de Kamakura, danificada no Grande Terramoto de Kanto –, que marca o início do percurso. Seguimos por um caminho delimitado por áreas de gravilha, onde estão desenhados padrões geométricos lineares que evocam os elegantes *karesansui* dos templos *zen* de Quioto, até à sombra de um grupo de árvores, de onde avistamos um palco de *noh* (teatro clássico japonês) desenhado por Sugimoto. Vemos o seu

Ao sol e à sombra

À esquerda, Noriko (Setsuko Hara), numa cena de *Primavera Tardia* (1949), de Yasujiro Ozu. Ao lado, trilha com pavimento de pedra da *Kyu Tokaido* (antiga *Tokaido*); na sombra de árvores com troncos totalmente cobertos de musgo reluzente somos acompanhados pelo som da água, que corre num pequeno canal



Truffaut revela Crazed Fruit como uma antecipação dos métodos e da energia da Nouvelle Vague, e como o primeiro exemplo de uma revolução no cinema japonês que conduziria à nuberu bagu

À medida que subimos ao longo da estrada que serpenteia pelas montanhas a caminho das nuvens, é como se tivéssemos deixado o Japão moderno e entrado no Japão mítico de uma ukiyo-e

pavimento de vidro brilhante a pairar sobre um declive, suportado por uma robusta estrutura *kakezukuri* de *hinoki* (cipreste japonês) – uma referência ao celebrado *butai* (palco) do templo budista *Kiyomizu-dera* (1633) – e como fundo, em vez do tradicional *matsu* (pinheiro), a baía de Sagami. Lembramo-nos do “ecrã brilhante” das fotografias de *Theaters* (1978-), uma série que Sugimoto começou numa “sala de cinema na East Village, [em Nova Iorque]”, fotografando numa única imagem a sala e o ecrã, durante uma exposição que tinha a duração do filme que estava a ser projectado. A obsessão de Sugimoto com os palcos, com a representação da passagem do tempo e com a memória cultural, começada em *Theaters*, continua em *Enoura*.

A norte, vemos uma longa parede coberta por *oya* – uma pedra clara, composta por lava e cinza, utilizada no Imperial Hotel (1925), de Frank Lloyd Wright – que se estende para este e está alinhada com a direcção do nascer do sol no solstício de Verão, um dos dois observatórios do Enoura Observatory. Entramos na longa galeria luminosa e passamos por uma sucessão de fotografias de grande formato da série *Seascapes* (1980-) em que Sugimoto fotografou o “mistério dos mistérios, a água e o ar que se estendem diante de nós no mar”. Paramos em frente de *Bay of Sagami, Atami* (1997), um gradiente de cinzentos sem contornos definidos, onde só a linha do horizonte, que separa o mar do céu, indicia a geografia e contraria a abstracção total da imagem.

No fim da galeria, saímos para uma plataforma com uma vista aberta para a superfície calma do Pacífico e lembramo-nos da mais célebre imagem da arte japonesa, a *Great Wave off Kanagawa*, a primeira gravura das *Thirty-Six Views of Mount Fuji*, em que dois frágeis barcos balouçam nas ondas recortadas da baía de Sagami, com o monte Fuji ao longe. Pensamos que é difícil de imaginar duas imagens do mesmo lugar – ambas ícones globais da arte japonesa – tão semelhantes e tão diferentes como a *Great Wave* e *Bay of Sagami*.

Descemos até uma área circular delimitada com pedras verticais e entramos num túnel subterrâneo – o observatório do solstício de Inverno. Caminhamos lentamente pelo espaço frio, estreito e escuro, guiados pelas nossas mãos sobre as paredes de aço, na direcção da única luz, e, quando chegamos ao limite, ao fim de várias dezenas de metros, os nossos olhos transformam gradualmente o clarão abstracto numa imagem brilhante do mar.

Inevitavelmente, lembramo-nos de *Sun Tunnels* (1970) de Nancy Holt – quatro cilindros de betão alinhados aos solstícios de Verão e Inverno, que visitámos no deserto do Utah na série Branco até Branco. Sugimoto estudou no Art Center College of Design em Los Angeles durante o início da década de 1970 – o momento em que a *land art* produziu os seus objectos mais influentes, como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson – e começou em 1974 a sua carreira em Nova Iorque, onde ainda mantém uma parte do seu estúdio criativo.

Descemos ao longo de um caminho na direcção do mar, por entre as *mikan* do pomar de Enoura, até um armazém agrícola onde está instalada a colecção de fósseis de Sugimoto, passamos por uma floresta →

de bambu povoada pelas suas esculturas de modelos matemáticos e terminamos em frente de uma cópia da *Tai-an*, uma *chashitsu* (sala de chá) de Sen no Rikyu. Parece-nos que Sugimoto recria em Enoura as ideias e o imaginário da *land art* – ao encenar a passagem do tempo através do confronto entre as escalas temporais geológica, histórica e cósmica – num contexto mais opulento e nostálgico do que os de Holt e Smithson, inflectido pela sua arquitectura minimalista e pelos artefactos tradicionais japoneses.

De Perry a Banana

Voltamos para a linha Tokaido e continuamos em direcção a Atami (oceano quente), uma pequena cidade costeira no extremo oeste da baía de Sagami, conhecida pelos seus *onsen* (nascentes vulcânicas) e pela água do mar aquecida pela *kuroshio* (corrente negra) – a corrente oceânica quente que percorre a costa este do Japão. Mudamos para um comboio panorâmico da linha Izukyu – o Odoriko – que percorre a costa recortada da península de Izu em direcção a sul. Através das janelas da carruagem, vemos a cadeia vulcânica das Izu Shichito (sete ilhas de Izu), a mais próxima das quais – Izu Oshima (grande ilha de Izu) – foi o epicentro do Grande Terramoto de Kanto que destruiu parte de Tóquio e das cidades costeiras da baía de Sagami. Quando saímos no final da linha, na estação de Izukyu-Shimoda, vemos o parque de estacionamento cheio de *minibuses*, à espera dos turistas de Tóquio que vêm passar o fim-de-semana nos hotéis escondidos ao longo da costa.

Caminhamos para sul, pelas ruas vazias e lojas abandonadas do centro da cidade, passamos pelo templo budista *Ryosen-ji* (1635) – a residência do comodoro Perry em Shimoda e o lugar onde foi assinado o Harris Treaty, a 29 de Julho de 1858 – e seguimos a Perry Road para leste até ao porto. Vemos uma pequena baía rodeada por picos vulcânicos com vertentes inclinadas totalmente cobertas de árvores e povoada por barcos de pesca desportiva e edifícios industriais. Lemos que “na longa rota entre Osaka e Edo, Shimoda era o mais famoso porto de refúgio”, assim como a fronteira marítima da região de Kanto, onde por vezes os barcos “estavam ancorados tão densamente que era possível atravessar o porto nos seus conveses”.

Depois da primeira visita dos *kurofune* a Uraga em 1853, Perry regressou ao Japão no ano seguinte, com mais navios e um pequeno exército, e o *bakufu* (xogunato), enfraquecido e sem grande escolha, aceitou as exigências do governo americano – consagradas nos 12 artigos do Tratado de Kanagawa de 31 de Março de 1854, um dos quais ditava a abertura do porto de Shimoda ao comércio com os Estados Unidos –, acabando com mais de dois séculos de *sakoku* (país fechado), a política isolacionista do Japão entre 1638 e 1854. A partir desse momento, começaria um processo de transformação cultural e económica acelerado, que conduziu à queda do *bakufu*, à restauração Meiji e à integração do Japão no sistema económico global.

Ao vaguear pelas ruas de Shimoda ao anoitecer, vemos “as sombras escuras das montanhas emergir sobre a cidade, mais negras do que o céu nocturno”, e andamos “sobre a [nossa] sombra, vendo-a aumentar

e diminuir com cada candeeiro que [passa]”, à procura do pequeno restaurante de *tonkatsu* (porco panado) perto da estação que Mikage visitou durante a sua breve estada num hotel opulento de Shimoda, em *Kitchen* (1988) de Banana Yoshimoto. Este pequeno volume, que conta a história de dois jovens sozinhos no mundo – Mikage e Yuichi – numa travessia simbólica da paisagem entre Tóquio e Shimoda, foi desvalorizado “por muitos críticos no Japão, por causa da sua afinidade com o imaginário da *shojo manga*” (banda desenhada japonesa para raparigas adolescentes). No entanto, para além de ganhar o Prémio literário Kaien para uma primeira obra, foi também nomeado para o Prémio Mishima.

O enorme sucesso comercial – mais de seis milhões de exemplares vendidos no Japão em menos de dois anos – foi apelidado de “Banana *gensho*” (fenómeno Banana) e desencadeou um esforço sem precedentes “para internacionalizar o mercado da ficção japonesa”. Quando a Grove Press publicou o livro nos Estados Unidos em 1993, na sua publicidade lia-se “*Bananamania arrives!*” e em Julho desse ano essa tradução foi incluída no *press kit* dos jornalistas estrangeiros que acompanhavam o encontro do G7 em Tóquio. John Whittier Treat escreve que *Kitchen* “não parece o tipo de leitura [habitual] no [G7]”, mas o Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão explicou a decisão dizendo que “deve haver algum elemento no livro [de Yoshimoto] que pode ser partilhado não só pelos japoneses, mas pela geração mais jovem em todo o mundo”.

Enquanto esperamos pelo *tonkatsu*, sob a luz pálida do restaurante vazio, lembramo-nos de como Mikage se “sente totalmente sozinha, no fundo de uma solidão profunda que ninguém podia tocar” e de como para Treat a *cozinha* do título é “uma metonímia da família, o símbolo de um desejo nostálgico daquilo que a órfã Mikage perdeu”. *Kitchen* constitui mais um capítulo na longa história das representações da dissolução da família tradicional japonesa no pós-guerra, que vai de *Crazed Fruit* de Nakahira e *Early Summer* de Ozu até hoje.

“Japonaiserie for ever”

Voltamos para a estação de Shimoda no *minibus* do hotel e rumamos para norte na linha de comboio Izukyu até Kawazu, onde mudamos para um autocarro que nos leva para longe da costa, ao longo das montanhas e vales cada vez mais íngremes e verdes do interior da península de Izu. A chuva e o vento fortes continuam e os outros passageiros estão equipados com impermeáveis ultratecnológicos e chapéus de chuva. Aproximamo-nos de um objecto estranho na paisagem e, à medida que o seu contorno emerge a neblina, atravessamos uma *loop bridge*, uma ponte em espiral com um raio de várias dezenas de metros que parece um segmento perdido de uma montanha-russa gigante que aterrou nesta encosta onde só existem árvores em todas as direcções.

Quando saímos do autocarro em Kawazu Nanadaru (sete cascatas de Kawazu), paramos em frente de uma loja que apresenta várias caixas com exemplares frescos de *wasabi* (*Eutrema japonicum*) dentro de água – o rizoma verde da península de Izu que cresce nos vales



Rumo a Shimoda

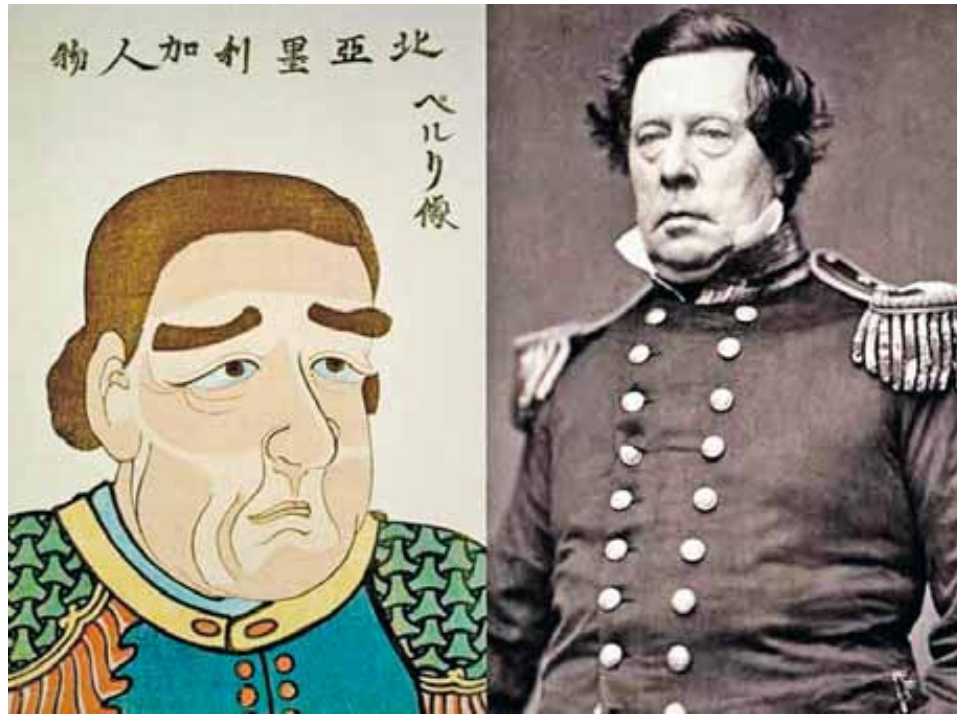
Na longa rota entre Osaka e Edo, Shimoda (em cima), era “o mais famoso porto de refúgio” e a fronteira marítima da região de Kanto, onde por vezes os barcos “estavam ancorados tão densamente que era possível atravessar o porto nos seus conveses”. Em baixo, capa de *Kitchen* (1988), de Banana Yoshimoto. Este livro, que conta a história de dois jovens sozinhos no mundo numa travessia simbólica da paisagem entre Tóquio e Shimoda, foi inicialmente desvalorizado pelos críticos, mas viria a alcançar um enorme sucesso nacional e internacional



nublados em torno dos picos vulcânicos de Amagi-san. Vemos uma fila de pessoas à espera de um lugar no restaurante que está ligado à loja, e, como ainda está a chover torrencialmente, decidimos pôr o nosso nome na lista. Passado pouco tempo, estamos sentados num tatami a raspar um *wasabi* – como se fosse uma cenoura – numa pequena tábua coberta por pele de tubarão seca, surpreendentemente áspera e rugosa, para fazer uma pasta verde e pálida, com um sabor intenso mas sobretudo aromático, que colocamos sobre uma taça de arroz coberta por flocos de *katsuobushi* (atum seco), uma combinação invulgar chamada *wasabi don*.

Quando ouvimos a chuva a diminuir de intensidade, seguimos o curso do rio Kawazu para norte ao longo de um leito salpicado por pedras enormes, uma das quais está protegida por uma *shimenawa* (corda cerimonial xintoísta) com quatro *shide* (papel dobrado em ziguezague) a balouçar no vento, que marca o limite de um objecto sagrado.

Ao longo do caminho solitário que segue as várias cascatas do trilho Odoriko, vemos uma serpente verde-escura a subir uma parede de pedra de modo a chegar às árvores cujos ramos cobrem a margem do rio, e, um pouco mais à frente, chegamos a Shokei Daru, uma queda d’água rodeada de disjunções prismáticas, sobre as quais se lança um caudal de água turbulento que cresceu por causa da tempestade. Enquanto olhamos para estas formações geológicas de origem vulcânica e secção hexagonal que parecem esculturas minimalistas, chega um grupo de senhoras japonesas – cada uma com um chapéu de chuva transparente – e alinham-se as sete ao lado de uma escultura de um jovem com uniforme de estudante e de uma rapariga de quimono, enquanto o



motorista do *minibus* tira fotografias.

Esta escultura celebra as duas personagens principais de *Izu no Odoriko* (A Dançarina de Izu) (1926), a primeira obra de Yasunari Kawabata, cuja acção descreve a viagem de um estudante de Tóquio na península de Izu, durante a qual acompanha uma trupe itinerante de Oshima e conhece uma rapariga muito jovem com o “sorriso de uma flor” que o faz lembrar “uma gravura de um romance antigo”. O facto de esta história ter sido adaptada ao cinema ou à televisão pelo menos nove vezes entre 1933 e 1993, metade das quais na década de 1960, é testemunho suficiente da sua enorme popularidade no Japão, especialmente entre a geração das senhoras que vimos.

Lembramo-nos de que a primeira tradução desta obra em inglês foi escrita por Edward G. Seidensticker e publicada na revista *The Atlantic Monthly* em 1955, três anos após o final da ocupação americana. Seidensticker, que tinha participado na invasão do Japão como *marine* e mais tarde como diplomata ligado ao *Supreme Commander for the Allied Powers* (SCAP), permaneceu no Japão e estudou Literatura Japonesa na Universidade de Tóquio a partir de 1950, com o apoio financeiro de uma bolsa de estudo para veteranos da II Guerra Mundial, a *G.I. Bill*. Foram as suas traduções, da década de 1950, de *Some Prefer Nettles* (1929) e *The Makioka Sisters* (1948) de Jun'ichiro Tanizaki, e de *Snow Country* (1935) e *Thousand Cranes* (1952) de Kawabata para a Alfred A. Knopf que abriram o caminho para as nomeações que ambos receberam para o Prémio Nobel da Literatura, culminando com a vitória de Kawabata em 1968. É irónico que a descoberta tardia destas obras centrais do imaginário da literatura moderna japonesa,

“ Os filmes japoneses premiados em festivais europeus na década de 1950 eram *jidaigeki* que, como as gravuras *ukiyo-e*, representavam narrativas de um Japão tradicional e exótico

e a sua conseqüente celebração na Europa, se devam ao trabalho de um veterano da Guerra do Pacífico.

Subimos umas escadas até à rua principal, entramos de novo no autocarro e continuamos pela estrada sinuosa através das montanhas em direcção a norte até Shuzenji – onde começa a caminhada do estudante de *Izu no Odoriko*. Caminhamos até à ponte sobre o rio Kano, olhamos para sul e reconhecemos a vista de *Hot Springs of Shuzen-ji* (1853), uma gravura *ukiyo-e* de Utagawa Hiroshige criada no ano em que o comodoro Perry chegou ao Japão. Pensamos que, menos de um século depois, *The Life of Oharu* (1952) de Kenji Mizoguchi, um filme criado no ano em que terminou a ocupação americana, ganharia o Prémio Internacional no Festival de Veneza de 1952 – o primeiro dos três prémios que o realizador receberia nesse festival entre 1952 e 1954.

O fim da ocupação americana do Japão (1945-52) permitiu que os filmes japoneses começassem a circular internacionalmente – tal como as *ukiyo-e* tinham circulado um século antes –, sobretudo devido aos esforços de Kashiko Kawakita, uma *moga* de Osaka que se transformaria em *madame* Kawakita, uma figura central para a difusão do cinema japonês na Europa, ao levar *Rashomon* (1951) de Akira Kurosawa para

Ponte para o Japão

Ao lado, gravura e fotografia do comodoro Matthew C. Perry, oficial da Marinha americana, que ancorou os seus *kurofune* (navios negros) a 8 de Julho 1853, na baía de Sagami, provocando a abertura forçada do Japão ao comércio internacional, em 1854. Em baixo, ponte em espiral, em Kawazu

Veneza, onde recebeu o Leão de Ouro, e ao organizar em 1963 a retrospectiva *Chefs-d'oeuvres et Panoramas du Cinéma Japonais* na Cinématèque Française de Henri Langlois.

Pensamos que os filmes japoneses premiados em festivais europeus nessa década – de *Seven Samurai* (1954), passando por *Ugetsu* (1953) até *Sansho, the Bailiff* (1954) – eram *jidaigeki* (filmes de época) que, como as gravuras *ukiyo-e*, representavam narrativas e personagens de um Japão, tradicional e exótico, anterior ao fim do período Edo. Ao mesmo tempo, os *shomingeki* (dramas sociais) do Japão moderno, celebrados pelo público e crítica japoneses nesses anos – como *Tokyo Story* de Ozu ou *Ukigumo* (1955) de Mikio Naruse –, permaneciam desconhecidos na Europa e Estados Unidos, onde só foram distribuídos décadas mais tarde.

Esse olhar *japoniste* – sem interesse nos pequenos dramas familiares do quotidiano que constituem o imaginário de Ozu ou Naruse – cultivou o fascínio pelo exótico de uma tradição que adoptara, como Van Gogh, o “lema dos [irmãos] De Goncourt, ‘*Japonaiserie for ever*’”, passara pela delicadeza teatral de Whistler, pelo melodrama operático de Puccini, e culminaria nos *travellings* majestosos de Mizoguchi.

Entramos num comboio da linha Izuhakone e em Mishima mudamos para o Tokaido Shinkansen – um comboio de alta velocidade entre Tóquio e Quioto – que nos leva em direcção a Nagoya. Da janela, vemos o perfil do monte Fuji aparecer atrás das colinas a norte, e, ao olhar para este símbolo nacional do Japão, pensamos que, considerando a diversidade estética e temática da vasta produção da indústria cinematográfica japonesa, os prémios atribuídos aos *jidaigeki* durante a década de 1950 revelavam uma visão europeia sobre o Japão que perpetuava um *olhar orientalista* e continuava o *japonisme* do final do século XIX, ao mesmo tempo que os produtores japoneses tentavam satisfazer os desejos, equívocos e preconceitos do *olhar imperial* europeu sobre o *outro*.

Na terceira parte desta série – a publicar no último domingo de Novembro – percorreremos os vales de Kansai, reflectindo sobre a religião e os mitos fundadores do Japão, desde o santuário de Ise até à corte imperial do período Heian, com Sei Shonagon, em Quioto.

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