

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.

Neve, cinzas, flores de cerejeira

Visões do sublime atômico no Japão

Primavera Tardia (IV) Ensaio Uma viagem pelas cidades e ilhas do mar Interior de Seto, onde escritores, cineastas e arquitectos manifestaram a ansiedade existencial colectiva numa era de guerra e progresso. Tanizaki, Resnais, Honda, Ando, Naito, Tange. Lugares que revelam a reconstrução do Japão entre o trauma nuclear e a euforia tecnológica

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

As irmãs de Ashiya

Começamos a nossa viagem no extremo leste do mar Interior de Seto (Setouchi), o longo mar delimitado por três das ilhas principais do arquipélago japonês e atravessado pelas rotas comerciais entre Osaka, Hiroxima e Shimonoseki, que sendo um lugar simultaneamente próximo e remoto, salpicado por ilhas ao longo de toda a sua extensão, foi o palco de exílios lendários e de batalhas épicas.

Saímos da linha de comboio JR Kobe em Ashiya, uma pequena cidade na costa da baía de Osaka, que é um subúrbio afluente dessa cidade e de Kobe. Caminhamos para norte por ruas regulares de casas individuais com jardins exuberantes, dos quais só se vêem os topos das árvores atrás

dos muros. Depois de passarmos sob a linha Hankyu, seguimos o seu percurso para oeste até ao rio Ashiya, que corre calmamente em degraus cobertos de vegetação desde as montanhas no sopé do monte Rokko. Lembramo-nos do dia de Verão em que as águas transbordaram as margens e lançaram o pânico na casa das irmãs Makioka em *Sasameyuki* (1943) de Jun'ichiro Tanizaki — uma obra que conta a história de uma família da alta burguesia de Osaka durante os anos que antecederam o início da Guerra do Pacífico (1941).

Subimos ao longo do rio, cujo curso hoje está contido por muros altos de betão, até uma rua íngreme que conduz ao portão, escondido no topo de uma colina, da Yamamura House (1918-24) de Frank Lloyd Wright. Somos recebidos pelo curador Tadayuki Iwai que nos acompanha pela sombra tropical dos *yamamomo* (*Myrica rubra*) carregados de frutos avermelhados até à entrada da casa, onde reconhecemos o

desenho dos blocos de pedra *oya* esculpida do Imperial Hotel (1918-23) — a mais célebre obra de Wright no Japão, que foi inaugurada no ano do Grande Terramoto de Kanto em 1923 e demolida em 1967. Foi esse projecto que levou Wright a passar alguns anos no Japão, durante os quais desenhou várias residências, incluindo esta para Tanzaemon Yamamura, um antigo fabricante de *sake* de Kobe que era o fornecedor oficial da casa imperial e desse hotel em Tóquio.

Quando subimos ao primeiro andar e vemos a biblioteca, iluminada por longas janelas horizontais e povoada por mobiliário de madeira escura em torno de uma lareira de pedra, é como se tivéssemos entrado numas das casas que Wright desenhou durante o mesmo período nas colinas de Los Angeles — em particular a Hollyhock House (1919-21) — e que mais tarde se tornaram obras paradigmáticas do modernismo americano. No entanto, quando percorremos o nível superior,

descobrimos que os espaços privados da residência foram desenhados de acordo com o paradigma tradicional japonês — com pavimentos de *tatami* e um *tokonoma* (nicho) com flores —, criando uma síntese de culturas que nos lembra o cosmopolitismo da casa de Ashiya das irmãs Makioka.

Lembramo-nos de que a publicação serial de *Sasameyuki* na revista literária *Chuokoron* começou em 1943 e foi rapidamente suspensa após os primeiros números, porque segundo as autoridades militares, “[apresentava] com detalhe aquilo do qual nos devemos proteger durante este período de emergência de guerra: as vidas suaves, efeminadas e individualistas das mulheres”, tendo sido completada só em 1948, durante a ocupação americana.

A preocupação central das irmãs Makioka em *Sasameyuki* é encontrar um casamento apropriado para Yukiko — *yuki* (neve) ecoa a





Silêncio

Em cima, terraço da Yamamura House (1918-24), que Frank Lloyd Wright desenhou para Tanzaemon Yamamura, um antigo fabricante de sake de Kobe que era o fornecedor oficial da casa imperial e desse hotel em Tóquio. Ao lado, Hiroshima Peace Memorial Park (1949) e Hiroshima Peace Memorial Museum (1955), de Kenzo Tange. Aqui ouve-se o grito sinistro dos corvos, que, apesar de serem muito comuns no Japão, aqui, no silêncio do início da noite, adquirem a precisão penetrante de um pesadelo

mesma palavra do título – a mais tradicional das irmãs, que, de acordo com o contexto da época e da cultura, já tinha ultrapassado a idade habitual para encontrar um marido. A história segue a sucessão de *omiai* (encontro formal para negociar um casamento) cada vez mais humilhantes para Yukiko, e oscila entre a sua obediência resignada e a delinquência emancipada de Taeko – a irmã mais nova, uma *moga* que trabalha fora de casa no seu atelier, usa roupas europeias, e planeia estudar em França – até que cada uma encontra um caminho socialmente distinto, mas igualmente trágico.

O maior prazer das quatro irmãs Makioka é ir a Quioto ver a *sasameyuki* (neve fina) de flores de cerejeira que cai em Abril, um *hanami* (ritual de ver flores) que coreografavam precisamente, em que “na tarde do segundo dia, escolhendo aquele momento elegíaco quando o sol de primavera estava quase a pôr-se, [...] →



olhavam para cada árvore ingénu e carinhosamente”, de tal modo que, até ao ano seguinte, bastava “fecharem os olhos para verem de novo a cor e a linha de um dos longos ramos”. Este efeito da persistência da memória também assombrava o pai do escritor Haruki Murakami, um “monge que se transformou num soldado” que – ao regressar das incursões militares japonesas da década de 1930 na China – “todas as manhãs se sentava [...] com os olhos fechados” a rezar pelos “soldados japoneses que morreram, assim como pelos chineses que tinham sido os seus inimigos”, pois a “execução” que testemunhou de um desses soldados chineses “deixou-o com uma angústia e tormento que permaneceram durante muito tempo na [sua] alma”.

Sasameyuki termina quando as irmãs encontram Minoru Mimaki, que “em Paris estudou pintura durante algum tempo”, na “América estudou aeronáutica numa universidade não muito famosa”, e depois de “vaguear pelos Estados Unidos, México e América do Sul”, e tentar ser arquitecto, vai casar-se com Yukiko e desenhar aviões de guerra na “East Asia Aircraft Corporation, que tinha uma fábrica perto de Osaka”. E se a festa de despedida de Itani-san – a personagem que organizou o *omiai* com Mimaki – antes de partir para os Estados Unidos, foi celebrada no Imperial Hotel de Wright em 1940, durante “as comemorações do aniversário dos dois mil e seiscentos anos do Império” e um ano antes de Pearl Harbor, podemos imaginar onde acabariam os aviões de Mimaki.

Hiroshima mon Amour

Continuamos na linha JR Kobe até Himeji, onde trocamos para o San’yo Shinkansen que nos leva para oeste ao longo do mar Interior de Seto até Hiroxima. À medida

que nos aproximamos da cidade, ao olhar pela janela redonda como a de um avião, sentimos uma certa ansiedade e interrogamo-nos, “O que é que vamos ver em Hiroxima? Porque é que vamos a Hiroxima?”. As respostas sérias e bem-intencionadas que encontramos – para lembrar, para manter a memória viva, para aprender, para prestar homenagem, para sentir – permanecem, apesar de tudo, insatisfatórias e pouco esclarecedoras, e, quando o comboio pára na plataforma, esses *porquês* ainda nos assombram.

Quando saímos da estação e olhamos em volta, perguntamo-nos se já estamos dentro do raio da área destruída pela bomba atómica, pois em Hiroxima as distâncias medem-se em relação ao centro da explosão. Lembramo-nos de que na madrugada de 6 de Agosto de 1945, um B-29 Superfortress descolou de Tinian, nas ilhas Marianas, e às oito e quinze da manhã largou uma bomba atómica – nome de código *Little Boy* – sobre Hiroxima, causando a destruição de uma vasta parte da cidade e aproximadamente cem mil vítimas, muitas delas civis, como parte de um esforço dos Aliados para forçar o Japão a aceitar a rendição incondicional exigida nos termos da Declaração de Potsdam (1945), e assim evitar a longa e difícil invasão do arquipélago. Neste fim de tarde, as pessoas à nossa volta fazem fila para entrar no *hiroden* (eléctrico) carregadas com sacos e outras pequenas preocupações quotidianas.

Foi aqui que, no dia 15 de Agosto de 1945, através dos “altifalantes instalados nas ruínas da estação”, os sobreviventes ouviram a *Jewel Voice Broadcast*, em que o “imperador transmitiu a sua voz através da rádio, directamente às pessoas comuns do Japão”, aceitando “os termos da declaração conjunta [dos Aliados]” e terminando efectivamente a Guerra do Pacífico.

Nuvens pesadas

À esquerda, anoitecer sobre o mar Interior de Seto, em que o vapor cor de laranja das nuvens pesadas evoca o brilho tóxico da nuvem radioactiva do Castle Bravo Test (1954). À direita, jardim e edifícios do Benesse House Park (2009), o mais recente hotel-museu que Tadao Ando desenhou no Benesse Art Site em Naoshima

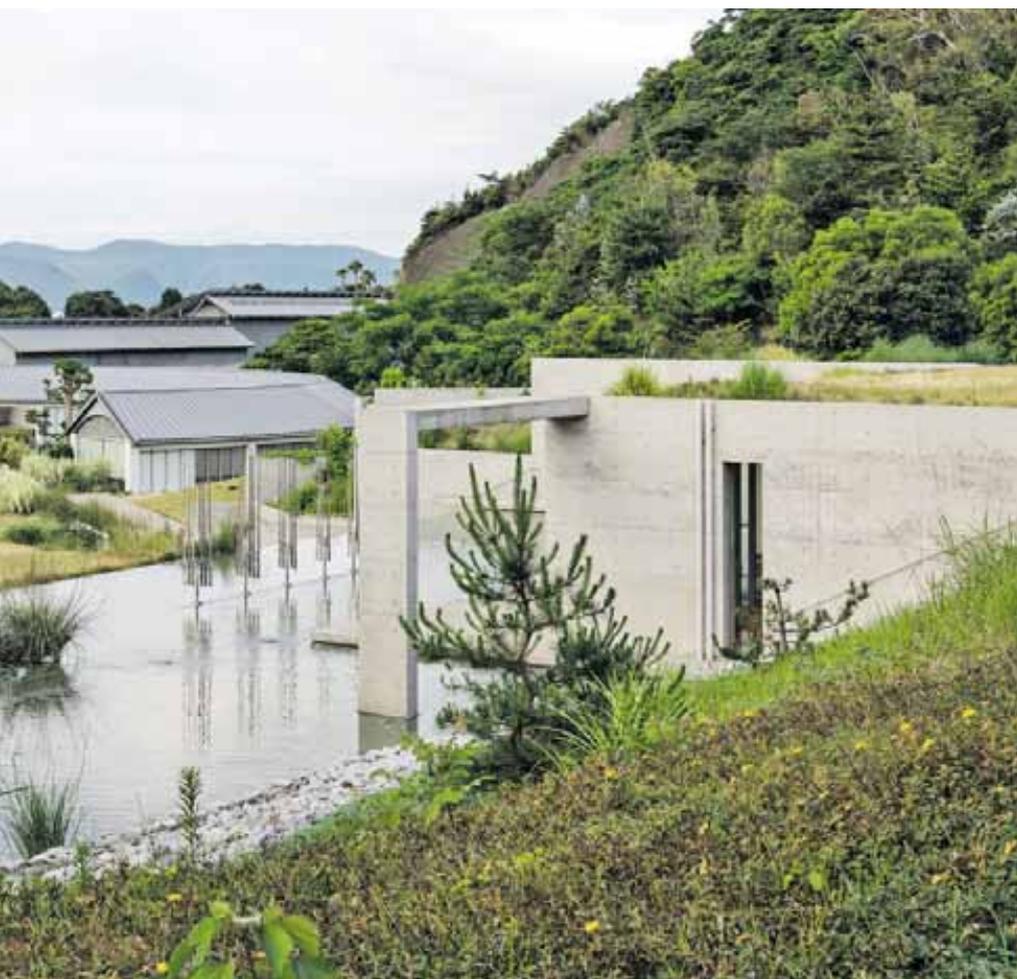
Segundo o reverendo Kiyoshi Tanimoto – um dos seis sobreviventes que John Hersey descreve na célebre reportagem *Hiroshima*, publicada na revista *The New Yorker* a 31 de Agosto de 1946 – quando a multidão percebeu que “a guerra tinha terminado, ou seja, que o Japão tinha sido derrotado”, ficaram “profundamente desiludidos, mas seguiram o comando do imperador com um espírito calmo, fazendo um sacrifício genuíno pela paz eterna do mundo”.

Saímos do eléctrico no cruzamento de duas enormes avenidas – Chuo-dori e

Aioi-dori – no centro da cidade e andamos pelas pequenas ruas de Tatemachi até chegar à Hondori *shotengai* (rua comercial coberta). Seguimos o seu percurso para oeste, ao longo das lojas iluminadas e cheias de pessoas às compras até ao seu final, onde atravessamos um dos seis braços do delta do rio Ota na ponte Motoyasu para o Hiroshima Peace Memorial Park (1949) de Kenzo Tange. O sol já está a tocar o perfil das montanhas a oeste da cidade e não está ninguém no parque. Enquanto percorremos o eixo monumental, passam por nós somente duas ou três pessoas de bicicleta, e quando paramos em frente do edifício baixo e longo do Hiroshima Peace Memorial Museum (1955) de Tange, só se ouve o grito sinistro dos corvos, que, apesar de serem muito comuns no Japão, aqui, no silêncio do início da noite, adquirem a precisão penetrante de um pesadelo.

O museu, que evoca as formas e a materialidade da Unité d’Habitation (1947-52) de Le Corbusier em Marselha, foi inaugurado no décimo aniversário da explosão, em 1955, e quatro anos mais tarde foi o lugar onde foi filmada a primeira parte de *Hiroshima mon Amour* (1959), de Alain Resnais.

Esse filme começa com uma sequência de imagens de um abraço entre dois corpos, em que vemos dois braços nus e frágeis sobre os quais cai lentamente uma neve fina – outra *sasameyuki* – de cinzas, depois uma delicada chuva brilhante, e dos quais finalmente emerge um verniz uniforme de transpiração. Esses corpos são simultaneamente vulneráveis, belos, e fragmentados – num momento, dois amantes, no outro, vítimas de uma catástrofe –, criando uma ambiguidade que é levada ao extremo, quando são alternados com imagens de arquivo dos sobreviventes de Hiroxima, enquanto uma voz feminina



repete incessantemente a frase “*j’ai tout vu à Hiroshima*” – o hospital, o museu, as pessoas pensativas, as fotografias – e uma voz masculina lhe responde “*tu n’a rien vu à Hiroshima, rien.*”

O argumento e os diálogos de Marguerite Duras contam a história de uma actriz que está a fazer um “filme sobre a paz” em Hiroxima – “que queres tu que se faça em Hiroxima, senão um filme sobre a paz?” – e as vinte e quatro horas da sua relação com um arquitecto japonês, enquanto relata “aquilo que mais ocupa os seus sonhos, e menos ocupa os seus pensamentos”: o seu amor proibido por um soldado alemão nos últimos meses da II Guerra Mundial, em Nevers, França. De certo modo, é uma história da maior banalidade, mas o que filmar senão isso – a vida que continua e o esquecimento que se instala – perante uma catástrofe tão tremenda? Se quando a actriz declara “como tu, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombra e de pedra, [mas] como tu, esqueci”, Duras evoca a impossibilidade de evitar o esquecimento, quando a actriz continua com “porquê negar a necessidade evidente da memória?” apresenta-nos um desafio para reflectir sobre a nossa responsabilidade de lembrar, e de ser *testemunha*, ao olhar para as imagens desta catástrofe.

Na manhã seguinte regressamos ao parque, passamos pela Peace Flame (1964) e pelo Memorial Cenotaph (1952), duas esculturas que definem uma sequência de elementos cerimoniais definida por Tange, que começa do outro lado do rio, no A-Bomb Dome – um dos poucos edifícios que não foram totalmente destruídos e cujas ruínas foram preservadas – e culmina no museu.

Como a actriz, também nós vamos ao museu. Vemos uma breve história da bomba atómica e que o raio de destruição

foi de quase três quilómetros até à estação. Lemos os documentos militares que discutem a escolha de Hiroxima como alvo, e que as versões de teste da bomba tinham o nome de código “*pumpkin*” porque estavam pintadas de amarelo. Mas hesitamos quando chegamos à entrada de uma exposição cheia de turistas, onde estão os artefactos e as fotografias que foram inicialmente recolhidos como documento, como registo histórico, como prova legal, e são aqui oferecidos ao olhar *voyeur* do espectador, como *spectacle*, mesmo que seja o espectáculo, pleno de *pathos*, da tristeza e da compaixão.

Se no ensaio *Regarding the Pain of Others* (2003) Susan Sontag declara que “falar da transformação da realidade em *spectacle* é um provincialismo sensacional”, porque “assume que todas as pessoas são espectadores”, também se interroga, de um modo mais circunspecto, que “talvez as únicas pessoas com o direito de olhar para imagens de sofrimento extremo são aquelas que podem fazer algo para o aliviar”, pois todos “os outros são *voyeurs*, quer seja essa a sua intenção ou não”. E, desse modo, decidimos passar por entre as pessoas sem olhar para as fotografias que mostram tudo, mas não mostram nada. Pois, se “podemos sentir-nos obrigados a olhar para fotografias que registam enormes crueldades e crimes”, também temos uma responsabilidade de reflectir “sobre o que significa olhar para elas, sobre a capacidade de assimilar o que mostram”, e não é no “contexto de distração” e de consumo no qual o *museu* se tornou que isso pode ser feito.

Quando saímos para o parque, passamos por um grupo de dezenas de familiares de vítimas, vestidos de negro, que se juntou em frente do cenotáfio, e reflectimos que é entre o silêncio e a abstracção que a memória é evocada e a homenagem é feita – tal como num santuário *shinto* –, pois algumas coisas não podem ser representadas sem desrespeitar o sofrimento das vítimas. Atravessamos a ponte de volta para Hondori, e, mesmo antes de chegar ao hipocentro – o ponto geográfico sobre o qual a explosão ocorreu –, passamos por um homem com um cartão de sobrevivente ao peito. Nesta pequena rua de edifícios anónimos, o hipocentro está marcado por uma pequena placa, ao lado da entrada de um parque de estacionamento, e se por um lado tudo parece de uma calma banal, sugere igualmente um terror invisível e *sublime*, que é o oposto do museu. *On n’a rien vu à Hiroshima.*

Monstros atómicos

Continuamos para oeste na linha de comboio San-yo até à estação de Miyajimaguchi nos subúrbios de Hiroxima, onde embarcamos num *ferry* para Itsukushima, uma ilha onde existe um santuário xintoísta tão antigo que é conhecida como Miyajima – a ilha (*shima* ou *jima*) do santuário (*miya*). Durante a travessia do estreito, passamos pelas estruturas de cultivo de ostras, que flutuam na baía de Hiroxima sob as nuvens pesadas e cinzentas, enquanto os pequenos barcos de pescadores vão e vêm entre elas. Ao longe, o perfil da ilha forma uma linha irregular de picos íngremes cobertos de árvores, mas à medida que nos

aproximamos, conseguimos gradualmente distinguir a *torii* (entrada) cor de laranja do Itsukushima Jinja (1168) firmemente plantada dentro de água.

Caminhamos para sul ao longo da costa até uma pequena baía, onde o santuário parece flutuar sobre as águas do mar. Ao percorrer os seus corredores elevados, passamos sobre as pequenas ondas que avançam com a subida da maré e cobrem de água os pequenos pátios de areia entre os oratórios. Deixamos o santuário e subimos ao monte Misen, a montanha sagrada cujo pico é o ponto mais alto da ilha. À medida que o teleférico ascende as centenas de metros da sua vertiginosa encosta norte, parece que regressámos ao jurássico, pois só se vêem árvores altíssimas a emergir de uma vegetação densa e impenetrável, povoada por serpentes venenosas.

Quando saímos do teleférico, continuamos a pé por um trilho acidentado, que passa pelo Daisho-in (806) – o templo budista que alberga a chama que foi utilizada para acender a chama da paz do Hiroshima Peace Memorial Park – e culmina no pico, de onde se vêem várias ilhas distantes a flutuar calmamente sobre a superfície estanhada do mar Interior de Seto. Lembramo-nos de Odoshima, a ilha ficcional onde aparece pela primeira vez o *kaiju* (monstro) do jurássico em *Gojira* (1954) de Ishiro Honda – o filme que inaugurou o género *kaiju eiga* (*monster movie*) –, cujo título é um cruzamento das palavras *gorilla* e *kujira* (baleia), mais conhecido como *Godzilla*.

Gojira apareceu nas salas japonesas em Outubro de 1954 em reacção aos acontecimentos dos meses anteriores, em particular ao incidente com o *Daigo Fukuryu Maru*, um barco de pesca japonês que estava no meio do Pacífico quando, durante o Castle Bravo Test de 1 de Março, os Estados Unidos detonaram uma bomba de hidrogénio (*h-bomb*) – cujo poder explosivo era mil vezes superior ao da bomba atómica (*a-bomb*) de Hiroxima – no atol Bikini, nas ilhas Marshall. Apesar de o navio estar a dezenas de milhas do hipocentro da explosão, fora da área restrita à navegação, os pescadores descreveram mais tarde a queda de uma neve fina – outra *sasameyuki* – de cinzas radioactivas sobre a embarcação. E é precisamente assim que começa *Gojira*, no convés de um barco de pesca, quando os seus tripulantes são surpreendidos pelo *flash* resultante da explosão de uma bomba de hidrogénio, que liberta a criatura monstruosa do seu retiro no fundo do mar e a lança num caminho de devastação que culmina com a destruição de Tóquio, e com imagens que evocam a situação real dessa cidade durante a Operação Meetinghouse de Março de 1945, assim como a de Hiroxima.

À medida que a memória dessas tragédias se desvaneceu e a Guerra Fria se instalou, os testes de armas nucleares – que tinham começado com o Trinity Test no White Sands Missile Range – multiplicaram-se a um ritmo acelerado, primeiro no deserto do Nevada Test Site no Sudoeste americano, e mais tarde, quando a bombas se tornaram ainda mais devastadoras, nas ilhas dos Pacific Proving Grounds no Pacífico. A nuvem resultante da explosão do Castle Bravo Test atingiu uma altitude de quarenta quilómetros em poucos →

“
Compreende-se
que a inquietação
causada pela
renovação
da ameaça
nuclear e dos
traumas
da guerra se
materializasse
em Gojira como
‘metáfora para
a bomba nuclear’

minutos, e espalhou partículas radioactivas (*fallout*) no Pacífico, por uma área de centenas de milhas para leste, segundo o vento e as correntes dominantes.

Menos de uma década depois de Hiroxima, o Japão acordou com os títulos de jornal de uma nova bomba americana, que causou a morte dos seus cidadãos, mas também com a possibilidade de que as suas cinzas radioactivas fossem transportadas pela *kuroshio* – a corrente circular do Pacífico Oeste –, contaminando a vida marinha, a comida, e a costa japonesa.

Assim, compreende-se que a inquietação causada pela renovação da ameaça nuclear e dos traumas da guerra se materializasse em *Gojira* como “metáfora para a bomba nuclear” através do “aparecimento abrupto dessa ameaça indizível e monstruosa vinda do Sul”, que – segundo *What is Japanese Cinema?* (2014) de Inuhiko Yomota – “lembrava às audiências japonesas que os bombardeiros americanos tinham reduzido as suas cidades a ruínas poucos anos antes”.

Sublime subterrâneo

Voltamos para Hiroxima, e regressamos para leste no San’yo Shinkansen até Okayama, uma cidade costeira do mar Interior de Seto (Setouchi), que também foi destruída em 1945 e onde foi fundada a Fukutake Publishing (1955). Na manhã seguinte, seguimos na linha Uno até ao pequeno porto com o mesmo nome, onde entramos no *ferry* que atravessa para a ilha de Naoshima. Foi aqui que, em 1989, Soichiro Fukutake estabeleceu o Naoshima International Camp, uma colónia de férias planeada por Tadao Ando, “onde crianças de todo o mundo pudessem juntar-se” e “experimentar a paisagem natural das ilhas do Setouchi”, que hoje se transformou num destino artístico internacional, o Benesse Art Site Naoshima.

Saímos na estação marítima de Miyanoura (2006) de Kazuyo Sejima, e entramos num *minibus* que atravessa a pequena ilha para sul até ao Benesse House Park (2009), o mais recente hotel-museu que Ando desenhou no lugar dessa colónia de férias. Este vasto complexo teve início com o Benesse House Museum (1992) de Ando, um museu e hotel com dez quartos, um lugar calmo com obras de arte contemporânea em todo o lado, que é a transubstanciação da ansiedade dos estudantes japoneses com o seu futuro no retiro exclusivo de um bilionário, que faz lembrar a casa de um vilão da série James Bond. Pois a Fukutake Publishing – que mudou o seu nome para Benesse Corporation em 1995 – é uma empresa cujos milhares de milhões de ienes têm origem na venda de “exames simulados” e na gestão de *juku* (*cram schools*), os cursos pós-lectivos de preparação para as “guerras de admissão à universidade” (*juken senso*), que, desde a década de 1970, criaram uma “corrida às armas educacional” entre os estudantes japoneses, e instituíram uma cultura educativa de competição e ansiedade permanente.

Ao percorrer os corredores do hotel, descobrimos uma instalação *site-specific* de Hiroshi Sugimoto, e, na sala comum, paramos em frente de duas fotografias enormes de Thomas Struth que poderiam estar num museu. Atravessamos o jardim, povoado por esculturas de Dan Graham e

Nikki de St.-Phalle, em direcção à praia, e caminhamos ao longo da areia até um pequeno pontão de cimento, onde vemos o perfil icónico de *Pumpkin* (1994) de Yayoi Kusama. Aproximamo-nos de uma fila de dezenas de pessoas que ordeiramente aguardam a oportunidade para tirar uma fotografia ao lado dessa abóbora amarela de dois metros de altura, pintada com o padrão venenoso de uma moreia, que se tornou na epítome da *selfie-art*. Mas se esta escultura evoca o mundo infantil da estética *kawaii* (*cute*), o seu título evoca sinistramente o nome – “*pumpkin*” – que o exército americano dava às bombas de teste que utilizou nos voos de treino antes do ataque de Hiroxima, que, estando carregadas de explosivos convencionais, tinham a forma exacta da bomba atómica *Little Boy*, mas estavam pintadas de amarelo.

Entramos no *minibus* do hotel, e atravessamos o complexo numa estrada que serpenteia ao longo das colinas, passa pelo Benesse House Museum, pelo Lee Ufan Museum (2010) e pára no Chichu Art Museum (2004), todos eles desenhados por Ando. Ao caminhar até à entrada, paramos um momento num pequeno jardim povoado de nenúfares, que é como uma miniatura do jardim de Claude Monet em Giverny. Depois de entrar no museu, seguimos um longo percurso que passa por uma sequência de espaços subterrâneos abertos para o céu, em que a força escultórica da austeridade minimalista da arquitectura de Ando cria uma transição entre o mundo natural da ilha e o interior etéreo do museu, que torna claro porque se chama *chichu* (subterrâneo).

Quando chegamos ao último desses espaços, descemos até à primeira das três salas subterrâneas que formam este museu, o vasto espaço iluminado por luz natural de *Time/Timeless/No Time* (2004) de Walter DeMaria, que é uma larga escadaria de betão com uma esfera negra de dois metros no centro, cuja monumentalidade dá a impressão de um túmulo egípcio. Depois de explorar este espaço e notar como a luz se altera com a passagem do tempo, saímos e subimos uma rampa para o nível que tem as outras duas salas do museu – a primeira das quais é um espaço irregular que contém o *ganzfeld Open Field* (2000) e o *skyspace Open Sky* (2004), ambos de James Turrell, e a segunda é uma vasta sala quadrada com cinco pinturas monumentais da série *Les Nymphéas* (c.1914-26) de Claude Monet. Durante três horas, fazemos um circuito contínuo entre estes espaços, de modo a observar como se alteram ao longo da lenta passagem do tempo, pois estas obras estabelecem um convite a *prestar atenção* à mudança gradual da luz e da cor, formando observatórios do invisível, como aqueles que explorámos no deserto americano na série *Branco até Branco*, de *Lightning Field* de DeMaria a *Roden Crater* de Turrell.

No entanto, é a sala dos *Nymphéas* de Monet que apresenta o espaço mais surpreendente, pois a instalação consegue demonstrar *fenomenologicamente* a proximidade entre a investigação estética de Monet e a de Turrell e DeMaria, criando uma experiência na qual a pintura transcende os limites da imagem e se expande espacialmente, que evoca a Rothko Chapel (1960). À medida que o museu se esvazia e a luz cai, ficamos



Minimalismo

No topo, Sumiyoshi House (1976), de Tadao Ando. Foi esta casa, com uma fachada de betão sem janelas, que se tornou o paradigma do minimalismo sumptuoso da arquitectura japonesa contemporânea. Em cima, *Pumpkin* (1994), de Yayoi Kusama: se esta escultura evoca o mundo infantil da estética *kawaii* (*cute*), o seu título evoca sinistramente o nome que o Exército americano dava às bombas de teste que utilizou nos voos de treino antes do ataque de Hiroxima, que, estando carregadas de explosivos convencionais, tinham a forma exacta da bomba atómica *Little Boy*, mas estavam pintadas de amarelo

sozinhos na penumbra marinha da sala, que parece esquecida no fundo do mar, e repetimos vezes sem conta o percurso inesquecível entre a entrada – de onde a pintura distante parece uma imagem – e o momento em que se transforma numa vasta paisagem abstracta, que nos envolve com os seus seis metros de largura.

À medida que o Benesse Art Site atraiu mais interesse e visitantes, a Benesse Corporation expandiu a sua presença pelas ilhas em torno de Naoshima, primeiro através da iniciativa Art House Project (1998) e depois através da Setouchi Triennale, cuja primeira edição ocorreu em 2010. Na manhã seguinte, voltamos para o porto de Miyanoura e entramos numa



pelo universo estético japonês – menos abstracto do que o de DeMaria. Vemos dois fios, cujas catenárias balouçam no vento que passa, e não só nos lembram as cortinas de Ise, como a fragilidade que materializa as ideias de transitoriedade e impermanência das flores de cerejeira. Por outro lado, as gotas de água movem-se e formam traços luminosos que animam uma paisagem natural e metafórica, que tanto evoca a água primordial, como as lágrimas da tragédia japonesa. Pode ser que num contexto diferente essa leitura fosse outra, mas depois de Hiroxima, o carácter lacrimal das gotas de água, não pode senão evocar o luto e a tristeza inexprimível dessa tragédia. Depois de quatro horas a ver a água a acumular-se e as elipses luminosas a mover-se, partimos no último barco.

Robôs eufóricos

Regressamos a Okayama, transferimo-nos para o San'yo Shinkansen, e em menos de uma hora chegamos a Osaka, um importante entreposto comercial no extremo leste do mar Interior de Seto, que é o centro da área metropolitana Keihanshin (Kyoto-Osaka-Kobe) na região de Kansai. Esta região, que tem o seu próprio dialecto, cultura, e tradição culinária, ocupa um lugar dominante da parte oeste do arquipélago, em contraste com a região de Kanto, centrada na Área Metropolitana de Tóquio, na parte leste do Japão.

Durante uma hora, atravessamos Osaka na linha de metro Midosuji até Namba, onde trocamos para a linha de comboio Nankai, saíndo perto do Sumiyoshi Taisha no Sul da cidade, um dos mais importantes santuários xintoístas do Japão. Caminhamos ao longo do seu perímetro para sul, até uma rua estreita, de edifícios baixos com estendais de roupa e pequenas garagens divididas por vasos com flores, sob um emaranhado de fios eléctricos, onde encontramos o perfil austero da Sumiyoshi House (1976), de Tadao Ando. Foi esta casa com uma fachada de betão sem janelas, de três metros de largura e 14 de profundidade, que se tornou o paradigma do minimalismo sumptuoso da arquitectura japonesa contemporânea – de tal modo célebre, que um aviso colado na porta pede aos visitantes para serem discretos e não invadirem as garagens dos vizinhos para tirar fotografias.

Ando, que foi pugilista e carpinteiro antes de se tornar arquitecto, começou por desenhar pequenas casas e lojas em Osaka e Kobe durante a crise económica que se instalou depois do embargo da OPEC de 1973. E assim evitou toda a retórica tecnológica do metabolismo que era predominante no discurso arquitectónico japonês das décadas de 1960 e 1970, procurando explorar as ideias escultóricas do “jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz” de Le Corbusier, em projectos, ao mesmo tempo modernistas e japoneses, como a Koshino House (1981), em Ashiya, e a Church of Light (1989), em Ibaraki.

Voltamos para norte na linha de metro Midosuji, transferimo-nos para o Osaka Monorail, e saímos próximo da entrada sul da Expo 70 – hoje Expo Commemoration Park, os vestígios dessa exposição universal –, cujo plano urbano foi desenhado por uma equipa liderada por Kenzo Tange.

pequena embarcação que circunda a parte norte de Naoshima, passa por várias pequenas ilhas inabitadas, e termina no porto de Ieura em Teshima. Apanhamos o único autocarro da ilha, que percorre uma estrada estreita até ao Teshima Art Museum (2010) de Ryue Nishizawa – outro museu da Benesse Corporation – no outro lado das montanhas. Caminhamos pela estrada, ao longo dos campos de arroz do Teshima Terraced Rice Field Project, com as ilhas do mar Interior de Seto à distância, até à entrada do museu.

Entramos descalços, por uma pequena abertura circular, num vasto espaço orgânico e sem pilares, com a forma de uma gota de água materializada numa membrana de betão branco com mais de cinquenta metros de comprimento, cuja cobertura ondulante tem duas enormes aberturas ovais, através das quais passa a luz e o vento – que é a única obra do museu, *Matrix* (2010) de Rei Naito.

Caminhamos pelo pavimento gentilmente ondulado sob uma luz uniforme, e vemos as pessoas sentadas no chão, em torno do perímetro das entradas de luz da cobertura, que projectam duas elipses luminosas no pavimento. Notamos que periodicamente emergem pequenas gotas de água de furos minúsculos no chão, que, seguindo uma topografia invisível, terminam em espelhos de água que se acumulam ao longo do dia, sob as entradas de luz. Como no *Lightning Field*, não é permitido tirar fotografias, e é difícil descrever a beleza e a intensidade emocional da experiência.

Aqui, as ideias da passagem do tempo, da mudança gradual de luz e cor, e do *prestar atenção* também estão presentes, mas levadas a um extremo absoluto inflectido



Em Matrix, de Rei Naito, as gotas de água movem-se e formam traços luminosos que animam uma paisagem natural e metafórica, que tanto evoca a água primordial, como as lágrimas da tragédia japonesa

Os metabolistas que participaram na Expo 70 foram criticados pelos arquitectos mais jovens, e acusados de participar num 'espectáculo corporativo flagrante que celebrava o capitalismo'

Depois de completar o Hiroshima Peace Memorial Park, Tange foi convidado para desenhar o Yoyogi National Gymnasium (1964) para os Jogos Olímpicos de Tóquio, emergindo, segundo Arata Isozaki, como o “arquitecto que mais habilmente satisfazia e exprimia a vontade da nação”.

O projecto da Expo 70 foi o culminar da carreira de Tange até então, e de uma década de crescimento económico acelerado no Japão – em que se tornou na segunda maior economia no contexto global – durante a qual regressou à comunidade internacional como nação moderna, democrática e pacífica.

Passamos sob o viaduto do *monorail*, caminhamos em direcção ao centro do plano de Tange, e vemos a *Tower of the Sun* (1970), de Taro Okamoto, uma escultura gigantesca que perfurava a cobertura tecnológica e delicada – o Big Roof – da Festival Plaza (Omatsuri Hiroba) (1970), de Tange. Se o Big Roof foi desmontado em 1979, ainda vemos uma secção da sua *space frame* esquecida num canto da área vazia e alcatroada da Festival Plaza, enquanto a “*Tower of the Sun* permanece”, segundo Isozaki, com os seus setenta metros de “*kitsch* bombástico”, como “terrível testemunha da celebração final do estado, o Japão.”

Lembramo-nos de que, apesar da sua ambivalência, Isozaki acabou por participar na Expo 70, devido à sua proximidade com Tange, desenhando os robôs e a iluminação da Festival Plaza, um lugar que Rem Koolhaas descreve como “uma tecno-utopia com bancadas para espectáculos diversos, iluminação controlada por computador, e dois robôs gigantes que coreografavam ambos”.

A Expo 70 tinha como tema “*Progress and harmony for mankind*”, mas os pavilhões nacionais estavam misturados com os das grandes empresas japonesas e americanas – Fuji, Kodak, Ricoh, Pepsi, Toshiba – que utilizaram a oportunidade para promover a sua capacidade industrial e o seu design.

Caminhamos para leste, até ao lugar onde existia o Takara Beutillion (1970), de Kisho Kurokawa, que este descreve como “um exemplo clássico do metabolismo”, onde, dois anos antes de Nakagin Capsule Tower, experimentou a utilização de cápsulas ligadas a uma estrutura central. Tange, Kurokawa e os outros metabolistas que participaram na Expo 70 foram criticados pelos arquitectos mais jovens – ainda sob a influência dos protestos de 1968 – como Isozaki, mas em particular Hiroshi Hara, que os acusou de participarem num “espectáculo corporativo flagrante que celebrava o capitalismo e só servia para reafirmar o rígido culto de personalidade imposto pelo modernismo.”

Caminhamos pelo relvado onde estavam os cinco cilindros brancos do pavilhão do Japão, que evocavam uma estação espacial, em direcção ao *monorail*, esse *monumento ao futuro*, cujas ruínas salpicam cidades por todo o mundo com as suas promessas de progresso.

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 Universidade de Coimbra e professora auxiliar convidada no DAU ISCTE