

## O QUE RESTOU DEPOIS DA GRANDE ONDA: IMAGEM E LINGUAGEM COMO SINTOMAS EM “CONTACT” E “REPETITION WINDOW”, DE MÉ

WHAT WAS LEFT AFTER THE GREAT WAVE: IMAGE AND LANGUAGE AS SYMPTOMS IN MÉ'S “CONTACT” AND “REPETITION WINDOW”

Helano Jader Cavalcante Ribeiro<sup>1</sup>

Lóren Cristine Ferreira Cuadros<sup>2</sup>

**RESUMO:** Com o intuito de abordar a instabilidade do mundo em que vivemos, o trio de artistas japoneses “Mé” criou uma série de obras que desafiam a forma como o público percebe a fisicalidade de tudo a seu redor. A instalação intitulada “Contact” assume o formato de ondas do mar, evidenciando a preocupação com o futuro dos oceanos ao mesmo tempo em que remete à vulnerabilidade do homem diante das forças da natureza e à destruição associada ao terremoto e ao tsunami que atingiram o Japão em 2011. Por sua vez, “Repetition Window” consiste em uma instalação interativa em que o observador é convidado a visitar os arredores devastados da cidade de Ishinomaki e reconstruí-la mentalmente, imaginando como era antes do desastre. Partindo da análise comparativa das duas obras em questão, o presente artigo tenciona abordar o retorno sintomal da imagem relacionada à experiência traumática – que também é uma experiência da linguagem – como forma de resistência ao esquecimento em contraponto com as estratégias de reconstrução e foco absoluto no porvir instauradas pelo governo japonês, que têm exercido impacto negativo nas vidas de vários sobreviventes da tragédia.

**Palavras-chave:** Imagem; linguagem; Mé; memória; sintoma.

**ABSTRACT:** In order to address the instability of the world we live in, Japanese art trio “Mé” has created a series of works that challenge the way viewers perceive the physicality of everything around them. An installation named “Contact” is shaped like sea waves, highlighting the concern for the future of the oceans while also referring to mankind's vulnerability to the forces of nature and the destruction associated with the earthquake and tsunami that hit Japan in 2011. In its turn, “Repetition Window” is an interactive installation in which viewers are invited to visit the devastated outskirts of the city of Ishinomaki and mentally rebuild it, imagining what it was like before the disaster. Based on a comparative analysis of these two works of art, this article aims to address the symptomatic return of images related to traumatic events – which are also associated with language as an experience – as a way to resist oblivion in contrast to the reconstruction strategies and absolute focus on what lies ahead established by

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor Adjunto do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras (linha de pesquisa: Literatura, cultura e tradução) da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Bolsista de Demanda Social da CAPES.

the Japanese government, which have had a negative impact on the lives of several survivors of the tragedy.

**Keywords:** Image; language; *Mé*; memory; symptom.

## 1 “*Contact*”: a vulnerabilidade como conexão

Como aponta o historiador da arte Georges Didi-Huberman em vários de seus escritos, as imagens regressam como sintomas que recobram a atenção do observador, como indícios de que ali há algo a mais. A investigação do emprego da imagem associada à experiência traumática em duas obras concebidas pelos artistas que compõem o grupo “*Mé*” realizada neste artigo visa ressaltar a potência da obra de arte vista como espaço de conservação da memória. Um dos trabalhos aqui discutidos foi incluído na exposição *Roppongi Crossing 2019*, um panorama da arte contemporânea japonesa organizado trienalmente desde 2004 pelo *Mori Art Museum*, em Tóquio.

Vinte e cinco artistas ou grupos participaram da sexta edição do evento, realizada entre os dias 09 de fevereiro e 26 de maio de 2019. A página dedicada à exibição no site do museu indica que essa foi a primeira edição cuja curadoria foi realizada exclusivamente por membros da própria instituição, a saber, a curadora Reiko Tsubaki e os curadores associado e assistente, Hirokazu Tokuyama e Haruko Kumakura, respectivamente.

Se, por um lado, a diversidade ganha espaço na era do desenvolvimento tecnológico acelerado e da demanda crescente por novas formas de acesso à informação e à comunicação; por outro, sobretudo através das redes sociais, tal contexto comunicativo dá vazão também ao surgimento de conflitos baseados em interesses políticos e/ou econômicos, além de evidenciar a magnitude das desigualdades sociais. Visando fomentar a abordagem do assunto através de variadas perspectivas artísticas, o tema “conexões” serviu de mote para a exposição *Roppongi Crossing* em 2019.

Os artistas buscaram destacar as múltiplas formas de conexão existentes e explorar o potencial unificador da comunicação em oposição à já mencionada capacidade de gerar desavenças. Seus trabalhos valorizam a diversidade “[...] unindo polos opostos, fundindo o heterogêneo, dando expressão visual a conexões que já existem<sup>3</sup>” (MORI ART MUSEUM, 2019). Além disso, “[...] seus esforços também servem como uma crítica à sociedade de hoje, como maneiras de virar as ideias de cabeça para baixo e talvez até como pistas para abordar as divisões<sup>4</sup>” (MORI ART MUSEUM, 2019).

Entre as obras que compõem a exposição se encontram algumas peças construídas por Aono Fumiaki (especificamente, alguns armários cujas partes superiores se “convertem” em automóveis, posto que peças de veículos foram anexadas ao conjunto pelo artista), conhecido por criar esculturas que mesclam destroços de objetos arruinados durante o tsunami que atingiu a região de Tohoku (nordeste do Japão) no ano de 2011. Durante a *Roppongi Crossing 2019*, um

---

<sup>3</sup> A tradução de todos os trechos incluídos em notas de rodapé foi realizada pelos autores do presente artigo. Assim, o excerto destacado foi traduzido a partir do seguinte trecho “[...] *By joining polar opposites, by fusing the heterogeneous, by giving visual expression to connections that already exist*”.

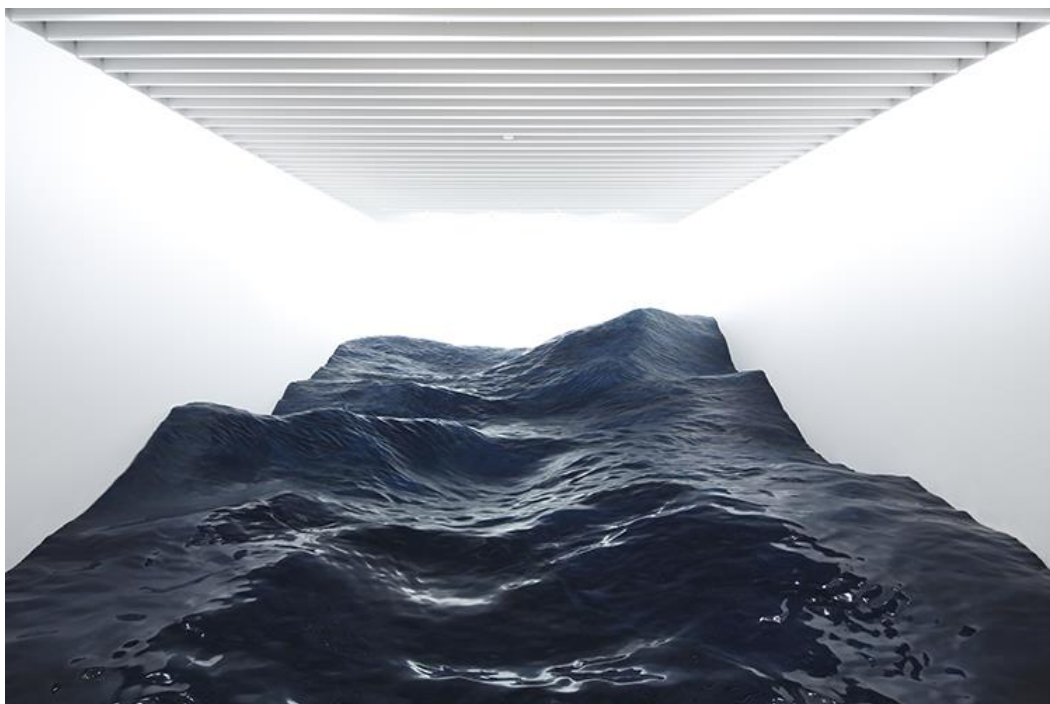
<sup>4</sup> Nossa tradução de: “[...] *Their efforts also serve as critiques of today’s society, as ways of turning ideas upside down, and perhaps even as clues for addressing divisions*”.

dos espaços do museu também foi ocupado por uma instalação elaborada pelo trio “Mé” (que significa “olho(s)” na língua japonesa), formado pela artista visual Haruka Kojin, o diretor Kenji Minamigawa e o produtor Hirofumi Masui.

Dentre as principais obras do grupo figura uma grande performance intitulada “*The Day an Ojisan’s Face Floated in the Sky*”, organizada em 2014, quando os artistas lançaram no céu da cidade de Utsunomiya, ao norte de Tóquio, um gigantesco balão cinza no qual foi pintado o rosto de um dos moradores do local (um *ojisan*, pronome japonês utilizado para designar um homem de meia idade), que se voluntariou para participar do projeto. Segundo Beckett Mufson (2014), do site *Vice*, o trabalho foi desenvolvido em parceria com o *Utsunomiya Museum of Art* e o balão de aproximadamente 15m de altura por 10m de largura foi pintado utilizando-se uma técnica de pontilhismo.

Por sua vez, a instalação elaborada pelo grupo “Mé” para integrar a 6ª edição da *Roppongi Crossing* foi “*Contact*”, uma grande escultura imitando o movimento das ondas de um mar agitado. Como destaca o autor identificado pelo monônimo Johnny (2019), em resenha para o blog *Spoon & Tamago*, o posicionamento da obra diante de uma janela fez com que a experiência do observador estivesse em constante transformação, pois, tal como nos oceanos, a luz natural levou a instalação a apresentar diversos reflexos e tons de azul ao longo do dia. As figuras a seguir permitem observar a escultura por diferentes ângulos:

**Figura 1** – “*Contact*”: escultura realista evocando a força e a delicadeza das ondas<sup>5</sup>.



Fonte: MÉ; MORI ART MUSEUM, 2019. / Foto de Kioku Keizo.

<sup>5</sup> Todos os direitos associados às imagens incluídas no presente artigo pertencem a seus respectivos autores. Nestas páginas, tais fotografias não foram empregadas com fins lucrativos, mas educacionais. O uso dessas imagens no trabalho foi autorizado pelos autores.

**Figura 2** - O mar revoltado em “Contact”.



Fonte: MÉ; MORI ART MUSEUM, 2019. / Foto de Kioku Keizo.

**Figura 3** - Detalhe enfatizando o realismo das ondas esculpidas pelo trio japonês “Mé”.



Fonte: MÉ; MORI ART MUSEUM, 2019. / Foto de Kioku Keizo.

Devido aos reflexos originados pela incidência da luz solar, até mesmo a forma das ondas parecia mudar com o passar das horas, como salienta Stephanie Wade (n.d.) da revista eletrônica alemã *Ignant*. O observador tinha a impressão de estar visualizando uma cena diferente cada vez que se punha diante do objeto artístico que remete à mutabilidade das águas. Como frisa Christopher Jobson (2018), em matéria para o site *Colossal*, o tema também foi explorado pelo artista argentino radicado em Berlim Miguel Rothschild em esculturas como “*Elegy*” (2017) e “*De profundis*” (2018), que empregam tecidos (sobre os quais foi aplicada uma pintura que faz remissão à aparência do mar) suspensos por numerosas linhas de pesca, formando uma imagem que faz lembrar calmas ondas sobre as quais incidem raios de sol ou gotas de uma densa chuva.

De forma similar, o trabalho desenvolvido pelo grupo “*Mé*” em “*Contact*” permitiu fazer caber a imensidão do mar em uma sala de museu e a própria textura das ondas fez com que parecessem estar prestes a invadir todo o espaço do prédio. Dessa maneira, como sugere Stephanie Wade (n.d.), o projeto exposto pelo trio na *Roppongi Crossing 2019* enfatiza “[...] o equilíbrio oscilante entre o poder e a fragilidade do oceano. Ao capturar a natureza tumultuosa das correntes oceânicas com tal minúcia, o grupo ‘*Mé*’ de fato chama nossa atenção para o futuro incerto dos oceanos<sup>6</sup>”

Assim, como ressalta a autora (n.d.) da matéria da *Ignant*, tomando das palavras dos artistas, a obra corrobora a proposta do grupo que “[...] trabalha com temas que ‘manipulam nossas percepções do mundo físico’, de modo que suas instalações visam ‘chamar atenção para a insegurança e a incerteza inerentes ao mundo em que vivemos<sup>7</sup>’” (WADE, n.d.). Por certo, a preocupação ambiental em relação aos oceanos pode ser tomada como uma conexão na medida em que a degradação desse recurso natural bem como a exploração excessiva e/ou incorreta de sua fauna e flora representam um risco para toda a humanidade, logo, consistem em um assunto de interesse global.

Entretanto, para além desse fator, a vulnerabilidade do homem em face da natureza é também tema intrínseco à discussão sobre a instabilidade em que nos encontramos imersos evocada pelo grupo “*Mé*” e o uso da imagem oceânica na escultura ora analisada remete quase inevitavelmente à força devastadora das águas associada aos eventos ocorridos em Fukushima e outras províncias de Tohoku. Resta a imagem como espectro que persiste em atrair os olhares para si, como indício da torrente e das memórias que esta arrastou consigo. Sua simples existência traz à tona as vozes silenciadas pela violência da onda, pois “[...] o que ‘cai’ não ‘desaparece’ necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 121).

## 2 “*Repetition Window*”: o observador como arqueólogo

A memória do desastre de 2011 é tópico abordado também em “*Repetition Window*”, uma instalação interativa organizada na região devastada da cidade de Ishinomaki, na província de Miyagi. A obra foi produzida para a primeira edição do *Reborn-Art Festival*, evento criado em

<sup>6</sup> Nossa tradução de: “[...] ‘*Contact*’ demonstrates just this: the ocean’s oscillating balance of power and fragility. By capturing the tumultuous nature of ocean currents in such acute detail, *Mé* indeed brings our attention to the uncertain future of Earth’s oceanic waters”.

<sup>7</sup> Nossa tradução de: “[...] The trio work with themes that ‘manipulate perceptions of the physical world’, whereby their installations aim to ‘provoke awareness of the inherent unreliability and uncertainty in the world around us’”.

2017 como forma de dar apoio à reconstrução da área amplamente atingida pelo tsunami. Ao interagir com a instalação, o visitante era convidado a adentrar um local semelhante a um antigo armazém, porém, ao passar pela porta, deparava-se com a tradicional varanda de uma casa japonesa. Na sequência, o espaço (montado na caçamba de um caminhão) entrava em movimento e levava os observadores para um passeio pelos cenários de destruição e reconstrução que se mesclam no entorno da cidade. As imagens abaixo apresentam a estrutura construída pelo trio “Mé” em funcionamento:

Figura 4 - “Repetition Window”<sup>8</sup>



A instalação levava os visitantes para um passeio pelos arredores de Ishinomaki, cidade assolada pelo terremoto e o tsunami ocorridos em 2011.

Fonte: MÉ, 2017.

Figura 5 - Detalhes da obra em movimento.



Fonte: MÉ, 2017.

<sup>8</sup> À época da construção do presente artigo, a instalação “Repetition Window” constava entre as obras destacadas na seção “Selected Works” do website do trio “Mé”. Contudo, após uma reelaboração do design da página em questão no final de 2020, tal trabalho (bem como a citação indicada na nota 7 e traduzida no corpo do texto) não se encontra mais disponível no endereço online mencionado. As imagens ora utilizadas foram cedidas aos autores do presente artigo pelos artistas.

Elaborada pelos artistas, a descrição da obra estimula o público a usar a imaginação: “Qual era o cenário original? As pessoas vêm para uma cidade que o tsunami transformou em uma praia de areia e a transformam de novo em uma cidade. Estamos em meio à massa de matéria em constante movimento<sup>9</sup>” (MÉ, 2017). Restaurar a materialidade perdida e aqueles que ali viviam, enquanto indivíduos e comunidade, em oposição ao progresso e à “superação” do trauma representados pela reconstrução é a missão conferida ao observador em “*Repetition Window*”.

Aby Warburg (2015, p. 52) propõe que a imagem mnêmica se projeta “[...] de forma inconsciente na obra de arte como um esboço idealizador”. Formulando um modelo cultural que se contrapõe ao sistema de periodização característico da historiografia da arte tradicional, o autor (2015) defende que em vez de consistirem em imitações magistrais resultantes da transmissão dos saberes estéticos ao longo dos séculos, as imagens *retornam* porque se configuram como fantasmas, isto é, como formas remanescentes e inextinguíveis.

Trata-se, portanto, de um modelo – que Didi-Huberman (2013) chama “sintomal” – em que a análise do surgimento das formas deveria tomar por base as tensões “[...] entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). De modo análogo, em “*Repetition Window*”, o esforço de conservação da memória a partir da restituição da potência de não ser – ou de ter sido de outra maneira, como sugere Giorgio Agamben (2015) – adversa o apagamento que surge visivelmente na forma do progresso civilizatório advindo da reconstrução das estruturas urbanas, mas também de toda uma mentalidade que propõe seguir adiante sem olhar para trás. As figuras a seguir revelam parte do itinerário percorrido pelos observadores em cada interação com a obra:

**Figura 6** – Natureza sobrevivente: vestígios de um passado não tão distante.



Fonte: MÉ, 2017.

<sup>9</sup> Nossa tradução de: “[...] *What was the original scenery? People come to a town the tsunami turned into a sandy beach and they turn it back into a town. We are within the mass of ever moving matter*”.

**Figura 7** – Vida industrial: fábricas e atividade portuária a todo vapor em Ishinomaki.

Fonte: MÉ, 2017.

**Figura 8** – “Civilização”

Alguns moradores vivem hoje em meio aos escombros deixados pela catástrofe.

Fonte: MÉ, 2017.

### 3 Ruínas de Tohoku: comunidades dilaceradas, passado apagado e redenção através da imagem e da linguagem sintomáticas

Segundo as asserções de Warburg (2015), a forma sobrevivente não é aquela que resta quando todas as demais são destruídas, mas a que regressa à luz após o próprio aniquilamento. Trata-se da imagem que “[...] desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

Assim, se, por um lado, a evocação da memória presente nos projetos artísticos criados pelo trio “Mé” não surge tanto tempo após os eventos aos quais remete; por outro, certamente esse retorno se dá de maneira inesperada, posto que em meio aos já acentuados esforços para reerguer os espaços urbanos intensificados pela proximidade dos Jogos Olímpicos de Tóquio, cuja realização está prevista para o ano de 2021. A imagem irrompe como um sintoma que intercepta a evolução sistemática preconizada por esse processo.

Anacrônicas por excelência, essas formas permitem identificar na cultura temporalidades sobreviventes e questionar a noção de superação do passado apresentada como verdade pelo estado japonês, pois, como assevera Agamben (2015, pp. 35-6),

[...] não apenas na ciência, mas também na poesia e no pensamento, se preparam experimentos. Estes não dizem respeito simplesmente, como os



experimentos científicos, à verdade ou à falsidade de uma hipótese, ao verificar-se ou não verificar-se de algo, mas colocam em questão o próprio ser, antes ou para além do seu ser verdadeiro ou falso. Esses experimentos são sem verdade, pois neles a verdade está em jogo.

O autor italiano (2015) ainda enfatiza que, na contemporaneidade, o homem é caracterizado por sua total incapacidade de fazer ou mesmo transmitir a experiência e que o próprio cotidiano maçante e repetitivo das metrópoles tem tanto potencial destrutivo em relação a ela quanto um grande desastre. Nessas circunstâncias, a única experiência validada é aquela dita autêntica ou racionalizável no sentido previsto a partir de Kant. Entretanto, há aquelas outras que não podemos julgar pertencerem a nós e que “[...] justamente por isso, porque são, precisamente, experiências do inexperienciável, constituem o limite último ao qual pode lançar-se a nossa experiência em sua tensão para a morte” (AGAMBEN, 2008, p. 50). Então, a arte vem a ser o espaço para a manifestação de tudo o que foi excluído dessa experiência considerada “verdadeira” ou “verificável”. Tal é o caso do trauma vivido não apenas pelos indivíduos que testemunharam a catástrofe que se abateu sobre o nordeste do Japão no início da década de 2010, mas por todo o povo japonês. A impossibilidade de explicar, de pôr em palavras o ocorrido incita ao esquecimento contra o qual se levantam imagens como aquelas trazidas pelas obras do grupo “Mé”.

A experiência do trauma é inexperienciável porque irreproduzível, irrepitível. Contudo, “[...] nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2008, p. 21). A partir dos escritos de Walter Benjamin, compreendemos que a Modernidade trouxe consigo o binômio *Erfahrung* e *Erlebnis*: enquanto a primeira, de ordem necessariamente coletiva e comunicável, ruma para a sua eliminação; cresce a segunda, realizada de forma individual e impossível de ser transmitida. De maneira paradoxal, como aponta Giorgio Agamben (2008), é precisamente o “inexperienciável” que serve de base para a atribuição da autoridade em nossa época. Assim, não é a experiência construída de forma conjunta ao longo do tempo, mas aquela oriunda da atividade do indivíduo isolado que predomina em nosso mundo dominado pelos discursos da ciência, do jornalismo, entre tantos outros.

A busca incessante pela comprovação “científica” de todos os fenômenos observados por vias da realização de experimentos, verificação dos fatos etc. consiste em um reflexo da “realocação” da experiência, que é expropriada em relação ao homem a partir do Iluminismo ou Esclarecimento. Em suma, como indica Agamben (2008), hoje, o homem necessita ser validado por inumeráveis tabelas de dados, repetições de experimentos e outros processos e somente tal experiência é tomada como admissível. Essas circunstâncias tolhem todo espaço da imaginação, do sonho, da arte e mesmo do trauma, que devem agora ser enquadrados no “formato verificável” exigido na contemporaneidade, uma vez que “[...] não se pode formular uma máxima nem contar uma estória lá onde vigora uma lei científica” (AGAMBEN, 2008, p. 26).

A *Erfahrung* e o anseio por evidências e convicção absolutas se mostram irreconciliáveis, logo, a primeira entra em decadência ao ser limitada àquilo que pode ser mensurado e expresso com rigorosa clareza. Nesse sentido, o filósofo italiano (2008) lembra que, anteriormente independentes, as esferas da experiência e do conhecimento foram fundidas quando da concepção da ciência moderna – baseada, sobretudo, na noção do homem cartesiano – e desde então tornaram-se indissociáveis. No entanto, é preciso ressaltar mais uma vez que isso “[...] não significa que não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem”

(AGAMBEN, 2008, p. 23).

Destarte, conforme sugere o autor (2008), a cisão entre ciência e experiência ecoa aquela que se dá entre o humano e o divino na esteira das proposições iluministas. Todavia, acerca dessa bipartição que ganha destaque nas asserções kantianas, “[...] Benjamin demonstra que Kant desconhece que o conhecimento filosófico passa, antes da mecanicidade matemática, pela linguagem e pela experiência religiosa [...]” (RIBEIRO, 2019, p. 68).

Giorgio Agamben (2008) ainda evoca as formulações filosóficas de Hamann quando este afirma a necessidade de uma metacrítica da razão pura em vista do fato de que é impossível chegar à razão ou à “percepção transcendental” senão por meio da linguagem; somente através dela é possível asseverar: “eu penso”. Segundo o autor (2008), o linguista francês Émile Benveniste corrobora a crítica de Hamann, pois seus estudos “[...] mostram que é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito” (AGAMBEN, 2008, p. 56).

A linguagem possibilita ao indivíduo enquanto locutor apropriar-se do todo representado pela língua a fim de estabelecer sua posição em relação a ela e ao mundo ao dizer “eu”, termo cujo referente é sempre variável e que caracteriza um ato individual de discurso. Desse modo, é por intermédio da linguagem que o locutor se identifica e se insere na história enquanto base de toda experiência e conhecimento.

Agamben (2008) salienta que a ideia de infância enquanto momento anterior à linguagem corresponde a um mito, pois

[...] a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra [...] mas coexiste originalmente com a linguagem (AGAMBEN, 2008, p. 59).

Essa infância equivalente à experiência apresenta-se como um limiar entre a esfera humana e a linguística, posto que o ser humano não nasce dotado da língua por meio da qual eventualmente virá a se comunicar. Ademais, ao homem não é dado apropriar-se da língua senão por meio dos variados discursos e, como sugere Agamben (2008), essa distinção entre os dois campos (o da língua e o do discurso) é responsável por introduzir o sujeito tanto na história quanto na ética.

Dessa maneira, o homem não é mais visto enquanto animal detentor da língua, mas como aquele a quem ela é apresentada, ou seja, que a recebe a partir do input externo. Com base nesse panorama, o teórico italiano (2008) destaca que a própria língua pode ser compreendida como uma experiência feita pelo ser humano e aponta para uma inversão das postulações de Claude Lévi-Strauss, que investiga a passagem do discurso à língua: a infância/experiência converte a linguagem (não limitada pelos liames inflexíveis da razão) em discurso e, por conseguinte, também a instância natural e/ou instintiva em instância histórica, pois “[...] o humano propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso; porém este trânsito, este instante, é a história” (AGAMBEN, 2008, p. 68).

Se assumimos a existência dessa infância, a linguagem configura-se como veículo da transformação da experiência em verdade verificável e não enquanto verdade em si: como pudemos perceber a partir da linha de raciocínio traçada por Agamben (2008), há experiências que escapam aos limites da racionalidade associada à linguagem desde o Esclarecimento. Discutindo a noção de experiência conforme elaborada por Walter Benjamin – que diferencia-se daquela proposta por Immanuel Kant – naquela que pode ser considerada a segunda fase de

seus estudos, Ribeiro (2019, p. 66, grifos do autor) ressalta que o filósofo falecido em 1940

[...] procura nas margens do *lógos* o que não pode ser dado à visão ofuscada pelo excesso de claridade das luzes do Esclarecimento. Trata-se, portanto, de investigar o outro lado do *lógos*, que não o da razão triunfante, mas o da linguagem. Isso significa resgatar o *phantasma*, a imagem enquanto *Darstellung* como uma nova forma de conhecer.

Eis a pura língua compartilhada por todos os homens a que Benjamin se referiu em seus escritos e que é aqui retomada por Giorgio Agamben (2008). Tal esfera se abre especialmente às experiências que não são passíveis de serem enquadradas na logicidade da razão pura. Assim, considerando a experiência do trauma, tal como aquela abordada pelo trio “Mé” nas obras ora analisadas, na impossibilidade da formulação da situação vivida por intermédio da língua (inclusive em razão do fato de que aqueles que viveram a experiência na íntegra não resistiram para relatá-la; os que sobreviveram nem sempre conseguem pô-la em palavras; ou ainda, por vezes, aqueles que não estão diretamente ligados ao fato traumático evitam sua verbalização), perpassada pela exigência de verdade, surge a elaboração através da imagem, que, enquanto linguagem, irrompe como um sintoma que contesta o esquecimento.

Em artigo traduzido por Phoebe Clarke, Clélia Zernik (2017) destaca que, desde 2011, a província de Fukushima tem sido evitada por turistas, que temem ser contaminados pela radiação emitida pela Central Nuclear de Fukushima I, usina atingida pelo tsunami. Há, no entanto, uma forma de turismo sinistro em que guias conduzem os visitantes por entre os destroços de casas, escolas e demais construções outrora habitadas. A autora (2017) ainda salienta que, embora o número de festivais de arte tenha crescido exponencialmente desde o desastre nuclear, a estratégia já vinha sendo utilizada desde a década de 1990, quando surgiu como resposta à crise financeira que marcou o período e à sensação de vulnerabilidade que se seguiu ao terremoto Kobe e aos atentados que aconteceram no metrô de Tóquio no ano de 1995. Nessa ocasião, gás sarin foi lançado por integrantes da seita *Aum Shinrikyo*, levando doze pessoas à morte e ferindo outras milhares.

Além de serem utilizados como uma forma de auxiliar no reestabelecimento das regiões atingidas, os festivais coíbem a obliteração da memória dos acontecimentos aos quais fazem referência, como no caso do *Reborn-Art Festival*, da cidade de Ishinomaki, em que o grupo “Mé” realizou a exposição da instalação “*Repetition Window*”. É possível conjecturar que a dimensão econômica atrelada ao turismo atraído pelos festivais se expanda para além do intento de reestruturação, porém, tal fato parece tornar-se irrelevante em face dos efeitos obtidos, afinal, “[...] para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

A decisão de iniciar a rota da Tocha Olímpica e realizar algumas provas na cidade de Fukushima foi tomada com o intuito de simbolizar o reerguimento do Japão após a destruição massiva ocorrida em março de 2011 e atrair novamente o interesse turístico para a área. Contudo, habitantes da região em que ficam localizadas as províncias de Fukushima e Myiagi, entre outras, se sentem insatisfeitos em relação às medidas tomadas pelo governo.

Enquanto veículos de comunicação internacionais questionam a segurança do consumo de alimentos produzidos na região que circunda a usina nuclear danificada – que deverão ser servidos a milhares de torcedores durante os Jogos Olímpicos –, comunidades inteiras lutam apenas para continuar existindo. Em entrevista para Mari Yamaguchi e Stephen Wade (2019),

da *Associated Press News*, Toshihide Yoshida, que precisou abandonar a cidade de Futaba, evacuada depois do acidente nuclear, defende que “[...] a quantia de dinheiro gasta nas Olimpíadas deveria ter sido usada na reconstrução real<sup>10</sup>”.

O terremoto mais forte da história do Japão chegou a nove graus na Escala Richter e foi seguido por um tsunami com cerca de dez metros de altura, fazendo quase 20.000 vítimas e deixando cerca de 2.500 desaparecidos. Como frisa Simon Denyer (2019), do jornal americano *The Washington Post*, no final da década de 2010, o governo japonês passou a construir muralhas para tentar evitar maiores avarias caso o país volte a ser atingido por tsunamis devido à sua localização em uma área de alta movimentação tectônica entre as placas Eurasiana, do Pacífico e das Filipinas. Todavia, a edificação dessas barreiras bloqueou o acesso visual dos habitantes ao mar, gerando grande descontentamento.

As volumosas investidas do estado para que o trauma seja deixado de lado e o cotidiano fervilhante retomado sem angústias causaram um sentimento de contrariedade entre a população. A situação foi agravada pela intensidade da campanha que apresentou os Jogos Olímpicos de Tóquio “[...] como um símbolo de esperança e recuperação, um sinal de que a vida pode voltar ao normal depois de um desastre dessa magnitude<sup>11</sup>” (DENYER, 2019).

As pequenas cidades costeiras são as mais afetadas pelos efeitos da catástrofe a longo prazo, pois, para além de todas as perdas, desfez-se também o senso de comunidade, de suma importância para os japoneses. Exemplo disso é o caso de Namie, cidadela de pescadores e fazendeiros em que as famílias tinham uma convivência muito próxima e que está situada na província de Fukushima a menos de vinte quilômetros de distância da usina nuclear desmantelada pela onda gigantesca.

Anos depois de sua evacuação, a área voltou a ser considerada segura e o retorno dos moradores foi permitido, porém, pouquíssimos regressaram. Em geral, os jovens realocados em outras regiões do país passaram a evitar as zonas afetadas pela tragédia, tornando cada vez mais isolados os idosos que voltaram a viver em lugares como Namie. Como consequência direta desse movimento, houve um aumento expressivo na taxa de suicídios, pois, como declara o fazendeiro Shigeru Sasaki em entrevista para Simon Denyer (2019), “[...] as pessoas estão perdendo sua razão de viver. Quanto mais o tempo passa, mais elas sentem que sua dignidade enquanto seres humanos se perdeu<sup>12</sup>”.

A busca diligente pelo progresso promovida não apenas no entorno de Fukushima – área em que a calamidade teve efeitos mais dramáticos em função do acidente nuclear – ou mesmo nas demais províncias da região nordeste, mas no Japão como um todo faz com que não haja tempo para prestar atenção às ruínas acumuladas, aos escombros das vidas perdidas então e daquelas que continuam a se perder conforme o maquinário funciona com grande intensidade ao longo dos dias, trabalhando em uma suposta reconstrução. Para impedir o apagamento dessa experiência do inexperienciável há imagens como aquelas criadas pelos membros do grupo “Mé”, vestígios anacrônicos dos elos desfeitos cuja pervivência faz pensar sobre o que foi e o que poderia ter sido ao mesmo tempo em que lança luz sobre o que ainda poderá ser.

#### 4 Considerações finais

---

<sup>10</sup> Nossa tradução de: “[...] *The amount of money spent on the Olympics should have been used for real reconstruction*”

<sup>11</sup> Nossa tradução de: “[...] *As a symbol of hope and recovery, a sign that life can return to normal after a disaster of this magnitude*”.

<sup>12</sup> Nossa tradução de: “[...] *People are losing the purposes of living. The more time that passes, they feel their dignity as human beings is lost*”.

Em meio a esse embate entre as forças que impelem ao esmaecimento do transcorrido até sua total extinção e a defesa da memória, as imagens se convertem em um reduto de redenção. Nos fragmentos, a experiência traumática emerge na forma que retorna, obsessiva e livre das restrições purificadoras que mantêm os olhos no futuro. Desta feita, “[...] cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, seu desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34). Como sobreviveu aos ordenamentos orientados por evidências e estatísticas? Como chega a nós ainda resistindo aos impulsos em direção a uma ilusória estabilidade que está sempre um pouco além?

O vestígio objeta o esquecimento do passado em face da promessa de um futuro revestido em ouro. Se continuam as construções, o cotidiano, os grandes eventos; se há preocupação em relação às conexões experimentadas pelos indivíduos, também a imagem faz lembrar aqueles que se tornaram apenas números em noticiários internacionais e os que ainda gritam para serem localizados, para não serem deixados para trás em uma terra onde o amanhã chega sempre mais cedo.

Se, agindo como caçadores, pretendemos prender a imagem, nós a tomamos de assalto, “[...] asfixiamos a maravilha em um frasco de éter” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 32) e explanamos com minúcia cada um de seus detalhes, plenamente visíveis sob os feixes de luz branca que a ela voltamos. Drenamos sua vida e sua imprevisibilidade; a tornamos estática e nossa. Entretanto, se admitimos apenas segui-la com o olhar, sem pretender possuí-la, “[...] corremos o dia todo, sem rede, atrás da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33), mesmo quando nos escapa e desaparece.

Contudo, ela sempre retorna, como as falenas, atraída pela luz da chama na qual se consome. O observador, por sua vez, deve manter “[...] fixo o olhar no escuro de nossa época” (AGAMBEN, 2009, p. 65) para que possa perceber a diminuta combustão. Apesar de sua natureza fugaz, a imagem é potente em sua capacidade de fazer colidirem temporalidades. Tal como as mariposas noturnas, sua vida não dura mais do que um lampejo, mas reafirma a possibilidade e a resistência inerentes a tudo aquilo que sobrevive à destruição.

Em “*Repetition Window*”, o público é convidado a reconstruir imaginariamente parte da cidade de Ishinomaki. Pela janela, os cenários arenosos se repetem como *frames* quase indistintos de um trecho de filme. Se repete também o cotidiano de trabalho, as fábricas fumegam, barcos e navios se movimentam. As vidas perdidas e a devastação causada já ficaram para trás. No entanto, protegidas pela égide da arte, as imagens desfilam diante do olhar do visitante, que reedifica a partir do substrato intangível da memória as idiosincrasias e as lembranças que ali existiam. Os lugares, os objetos e os rostos são devolvidos a cada metro percorrido.

Já em “*Contact*”, a debilidade do homem é contrastada com as forças assombrosas do oceano. Magníficas e aterradoras, as ondas construídas pelo trio “*Mé*” remetem a um passado cujo apagamento necessita ser evitado apesar de todas as estratégias adotadas para transmitir uma sensação de segurança à população e convencê-la a olhar apenas para frente, mirando o constante desenvolvimento de uma economia que já é a terceira maior do mundo. Em toda a sua efemeridade, as imagens são pervivência e resistem para que a preocupação com os danos materiais causados por desastres como o ocorrido em 2011 e com as despesas para evitar novos prejuízos não silencie de uma vez por todas as vozes caladas e aquelas esquecidas como espectros dos tempos que antecederam a passagem das águas.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DENYER, S. Near site of Fukushima nuclear disaster, a shattered town and scattered lives. Colaboração de Akiko Kashiwagi. *The Washington Post*, 2019. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/world/asia\\_pacific/near-site-of-fukushima-nuclear-disaster-a-shattered-town-and-scattered-lives/2019/02/02/0dea7886-1e8c-11e9-a759-2b8541bbbe20\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/world/asia_pacific/near-site-of-fukushima-nuclear-disaster-a-shattered-town-and-scattered-lives/2019/02/02/0dea7886-1e8c-11e9-a759-2b8541bbbe20_story.html)>. Acesso em: 27 fev 2020.
- GLETTTE, G. Artistas japoneses criam instalação incrível das ondas do mar dentro de uma sala. *Hypeness*, 2019. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2019/09/artistas-japoneses-criam-instalacao-incrivel-das-ondas-do-mar-dentro-de-uma-sala/>>. Acesso em: 26 fev 2020.
- JOBSON, C. Suspended ocean wave installations by Miguel Rothschild. *Colossal*, 2018. Disponível em: <<https://www.thisiscolossal.com/2018/02/suspended-ocean-wave-installations-by-miguel-rothschild/>>. Acesso em: 25 fev 2020.
- JOHNNY. A sculpture of waves installed in a museum by art unit Mé. *Spoon & Tamago*, 2019. Disponível em: <<https://www.spoon-tamago.com/2019/03/03/a-sculpture-of-waves-installed-in-a-museum-by-art-unit-me/>>. Acesso em: 24 fev 2020.
- JOHNNY. Intersections of Japanese art on display at Roppongi Crossing 2019. *Spoon & Tamago*, 2019. Disponível em: <<https://www.spoon-tamago.com/2019/03/03/roppongi-crossing-2019/>>. Acesso em: 24 fev 2020.
- MÉ. *Contact*. (2019). Disponível em: <[http://mouthplustwo.me/work\\_03.html](http://mouthplustwo.me/work_03.html)>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- MORI ART MUSEUM. *Roppongi Crossing 2019: Connexions*. (2019). Disponível em: <<https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/roppongicrossing2019/>>. Acesso em: 24 fev 2020.
- MUFSON, B. There's a giant face floating over Tokyo. *Vice*, 2014. Disponível em: <[https://www.vice.com/en\\_us/article/yp5wpj/theres-a-giant-face-floating-over-tokyo](https://www.vice.com/en_us/article/yp5wpj/theres-a-giant-face-floating-over-tokyo)>. Acesso em: 24 fev 2020.
- RIBEIRO, H. Walter Benjamin: a filosofia por vir nos braços do Messias. (Posfácio). In: BENJAMIN, W. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- SIERZPUTOWSKI, K. Japanese art collective “Mé” creates a hyperrealistic landscape of ocean waves at the Mori Art Museum. *Colossal*, 2019. Disponível em: <<https://www.thisiscolossal.com/2019/03/contact-mori-art-museum/>>. Acesso em: 24 fev 2020.
- SIMMONS, K.; TACHIBANA, Y.; AUSTIN, H. Can Japan's “Recovery Olympics” heal Fukushima's nuclear scars. *NBC News*, 2020. Disponível em:

<<https://www.nbcnews.com/news/world/can-japan-s-recovery-olympics-heal-fukushima-s-nuclear-scars-n1114361>>. Acesso em 26 fev 2020

TIME OUT TOKYO. *Roppongi Crossing 2019: Connexions*. (2018). Disponível em: <<https://www.timeout.com/tokyo/art/roppongi-crossing-2019-connexions>>. Acesso em: 24 fev 2020.

WADE, S. This installation in Japan mimics the tumultuous nature of ocean waves. *Ignant*, n.d. Disponível em: <<https://www.ignant.com/2019/03/05/this-installation-in-japan-mimics-the-tumultuous-nature-of-ocean-waves/>>. Acesso em: 25 fev 2020.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

YAMAGUCHI, M.; WADE, S. Tokyo being billed as “Recovery Olympics”, but not for all. *AP News*, 2019. Disponível em: <<https://apnews.com/2a0ef15f82ed9a5c1d4fe78f48504e81>>. Acesso em 26 fev 2020.

ZERNIK, C. Japanese art after Fukushima through the prism of festivals. *Critique d'art*, n. 49, p. 105-120, 2017. Trad. (para o inglês) Phoebe Clarke. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/27197>>. Acesso em 27 fev 2020.

Recebido em: 14/11/2020

Aceito em: 08/12/2020