CISC

CENTRO INTERDISCIPLINAR DE SEMIÓTICA DA CULTURA E DA MÍDIA

# imagemeviolência

## A OCUPAÇÃO VISUAL NAS ILHAS:

## IMAGEM E VIOLÊNCIA NO JAPÃO PÓS-GUERRA

**Riyuta Imafuku**

**Tradução: Lenita Rimoli Esteves**

**Revisão e tradução de trechos da versão original: Paulo Oliveira**

Em primeiro lugar, gostaria de dizer uma coisa que é como um pequeno prólogo à minha apresentação, mas que penso que não é sem importância. Hoje vou falar sobre a imagem e a violência em um contexto socio-histórico específico, a saber, o "Japão do pós-guerra". Não porque eu seja japonês. Não reivindico ser uma autoridade exemplar para discutir o assunto, nem estar de posse de uma verdade mais pura sobre o tema do que qualquer outro. Vou falar sobre esse assunto simplesmente porque o conheço de um modo tal que não posso apagar os fatores, daquele lugar e tempo específico, que se fundem como o fazem somente em mim. Sei que o tempo e o lugar que vivenciei, senti, compreendi mal, super ou subestimei, ainda existem em mim, e simplesmente acredito em seu permanente compromisso vital com meu cotidiano.

Vou falar sobre imagem e violência no Japão do pós-guerra, mas meu modo de falar não é como falar "sobre" alguma coisa, é mais como um modo de falar "próximo" de alguma coisa. O objeto de discussão aqui é sempre ambíguo e multifacetado, de modo que qualquer gesto para fixá-lo trai nosso senso de realidade. Em vez de falar exatamente "sobre" isso, estarei falando "próximo" do tempo e do lugar chamado Japão do pós-guerra, porque esse é precisamente o modo como vivenciei esse período de minha vida. Portanto, estarei falando sobre memória e não sobre conhecimento. Sobre a instalação de sentimentos, não sobre a distribuição de informação. É um salto poético, não uma interpretação objetiva.

Nesse sentido, essas ilhas oficialmente e incidentalmente chamadas Japão podem ser qualquer lugar. O tempo com que estarei lidando pode ser o passado, o agora, ou algum tempo no futuro, porque acredito que imaginar um outro lugar, enquanto vivemos em nosso próprio e singular espaço, é a única proteção existencial possível para sobreviver à sensação de deslocamento em nosso mundo globalizado. A fotografia sempre nos ajuda a imaginar esse outro lugar. As imagens fotográficas certamente podem ser o reflexo real de nossa vida cotidiana, mas também podem viajar para fora do tempo histórico e dos contextos

geográficos, e emigrar para algum reino de memória e desejo. Essa é a principal razão pela qual decidi finalmente mostrar-lhes estas imagens, para que vocês as partilhem comigo.

Quando ouvi pela primeira vez o título desta conferência, "Imagem e Violência", vieram-me imediatamente à mente dois programas contrastantes. A primeira é "Imagem como Violência"; e a segunda, "Imagem contra a Violência". É sem dúvida verdade que hoje em dia os conhecimentos sobre a violência em nossa sociedade são transmitidos mais e mais sob a forma de imagens midiatizadas: ou seja, fotografias, TVs, vídeos e gravuras computadorizadas. Obviamente, a sutil tecnologia moderna de expor partes da realidade antes ocultas favorece essa tendência. Enquanto a morte e a violência, como puras substâncias, estão sendo mais e mais disfarçadas em nosso espaço social, as imagens de morte e violência estão se tornando cada vez mais expostas, para preencher nosso desejo implícito de ver o "escandaloso" e o "obsceno". Nosso senso de violência é construído, por exemplo, pelas cenas de violência simuladas nos filmes americanos, ou por foto-montagens de massacres e cadáveres em tablóides vulgares. As imagens da violência transcendem a realidade da própria violência, e essa exposição visual torna-se nossa nova fonte de violência cultural.

A Imagem como Violência age, então, de duas maneiras: fingindo ser ela mesma uma testemunha autêntica da violência exterior e, ao mesmo tempo, violando nossa visão, impondo imagens simuladas a nossas mentes. Nossa vista é obsedada, nossa visão é dominada e ocupada por todas essas imagens simuladas.

O Japão do período pós-guerra começa com uma imagem definitiva que pode ser, dentre todas as outras, a mais poderosa imagem do século XX: a da bomba atômica. Mais precisamente, foi a própria imagem do momento da explosão nuclear, popularmente conhecida como "cogumelo atômico". A imagem dessa imensa nuvem em forma de cogumelo tornou-se uma espécie de estigma visual para o período de restauração do Japão pós-guerra. Foi a mais poderosa e devastadora imagem do fato ocorrido: a derrota. Todos entenderam que o momento da explosão foi simplesmente o momento da rendição.

Entretanto, é interessante saber que nem um único japonês pôde realmente ver o momento por esse ângulo. Obviamente, nenhum daqueles que estavam em Hiroshima e Nagasaki viu qualquer nuvem em forma de cogumelo. As fotos da explosão foram todas tiradas pelos oficiais militares americanos, o que significa que a imagem reflete apenas a perspectiva privilegiada deles. Uma dessas imagens, uma nuvem atômica espalhando-se a 25.000 pés sobre a cidade de Hiroshima, foi registrada por um membro da tripulação a bordo do Enola Gay, poucos minutos após a queda da bomba. A perspectiva no momento era a sua própria perspectiva, a foto tirada por sua câmara reflete honestamente seu ângulo pessoal, mas sabemos que essas imagens tornaram-se imediatamente carregadas de um significado coletivo: o heróico momento de pôr um fim à guerra.

Essa foi a imagem que somente os americanos puderam ver. A visão do povo japonês, em contrapartida, foi meramente ocupada por essas imagens não vistas, impostas a eles pela perspectiva do ex-inimigo. E esse foi também o início da real ocupação militar.

Se a imagem do cogumelo atômico pertence principalmente ao discurso oficial americano e à suas visões sobre o fim da guerra, os japoneses também tinham suas imagens particulares, que representam sua visão e seu sentimento sobre a bomba atômica. Essas imagens são compostas de coisas vistas ao nível dos olhos**,** por aqueles que estavam no local da explosão, restos e ruínas daquela inesperada tragédia.

Este relógio  conta-nos com precisão que o fato aconteceu às oito e quinze da manhã, e que tudo parou nesse momento. Este é um momento congelado da história, mas também foi para cada indivíduo o instante em que o simples desejo de começar seu dia normal foi total e repentinamente paralisado. Uma das mais aterrorizantes imagens das conseqüências da bomba atômica é esta foto famosa, de uma sombra humana que permanece nas escadarias do edifício do banco Sumitomo, no centro de Hiroshima. Será que ele estava esperando o banco abrir? Os intensos raios térmicos da bomba atômica fizeram-no desvanecer instantaneamente, restando ali somente uma sombra.

Se dermos uma olhada na História da Arte, veremos que a sombra era freqüentemente retratada como um símbolo de fantasmagoria e ilusão. Hoje, em Hiroshima, vemos que esse típico ícone histórico da ilusão tornou-se uma imagem real. Uma imagem real do ser humano que conta sua própria existência unicamente através da sombra. Um paradoxo induzido pela violência científica.

Entre todas as imagens fotográficas tiradas do nível do solo, a mais famosa e simbólica imagem dos efeitos da bomba atômica são estas ruínas de um antigo edifício, o *Hiroshima Society for Industrial Promotion* [slide], que estava localizado

no ponto zero, exatamente no local da explosão. Essas ruínas do edifício hoje chamado *Atomic bomb Dome* estão ainda no centro da moderna cidade de Hiroshima, totalmente restaurada, como uma evidência daquilo que aconteceu, e também como um símbolo de paz para que a humanidade não repita a tragédia. A imagem do *Atomic bomb Dome* tem sido muito poderosa no processo de historicização das memórias de guerra japonesas e também funcionou como um símbolo de seu sofrimento e sacrifício. Em 1996, essas ruínas do edifício foram tombadas como patrimônio mundial, e constituíram o segundo tombamento de uma herança de guerra, depois de Auschwitz. Esse fato pode nos mostrar que tem sido mundialmente aceito que o *Atomic bomb Dome* tornou-se um monumento da memória pública japonesa.

Entretanto, a monumentalização e a museumização do *Atomic bomb Dome* constituem uma tentativa contraditória de transformar um marco pesadamente sombrio da memória do holocausto nuclear em um marco ritualístico de comemoração da paz. Domesticando a paisagem-me-mória simbolizada pela imagem do *Atomic bomb Dome*, a administração do Japão pós-guerra conseguiu despolitizar Hiroshima e seus efeitos. Hoje, as ruínas desse edifício são o monumento supremo da "autêntica hiroshimidade", que sacrificou centenas de milhares de vidas humanas para finalmente alcançar a paz perpétua. A vívida, múltipla memória vivenciada de forma ininterrupta, do lugar foi violentamente negligenciada e meramente reduzida a uma visão pública de paz. Esse é um campo de batalha no qual diferentes políticas de memória estão em contínuo choque e disputa. Num certo sentido, o *Atomic bomb Dome* não é mais uma ruína de guerra; tornou-se uma ruína política.

Imagens potentes sempre tiveram o poder de criar mitos. Algumas vezes, é um mito heróico, representado pelo cogumelo atômico, que tem sido continuamente invocado no presente para justificar sua própria memória pública. A imagem do cogumelo e do presidente Harry Truman anunciando o bombardeio de Hiroshima têm sido repetidamente usadas como estampas de selos, não apenas nos USA,

mas em todo o mundo. Para os americanos, a imagem do Enola Gay tem também esse poder mitificador. Em 1995, por ocasião do aniversário de 50 anos do final da guerra, o *Smithsonian National Air and Space Museum*, em Washington D.C., planejou realizar uma exposição chamada "O último ato: a bomba atômica e o fim da Segunda Guerra Mundial". A exibição da fuselagem do heróico B-29, a superfortaleza "Enola Gay", foi o foco principal da exposição, mas esse foi realmente um plano de exposição polêmico e desafiador, que incluía também, pela primeira vez, em um museu nacional americano, uma ampla mostra de objetos de Hiroshima e Nagasaki. A cidade de Hiroshima, por exemplo, decidiu ceder uma lancheira queimada, uma peça famosa de sua coleção, como um símbolo da vitimização das pessoas comuns, que refletia uma visão que nenhum americano jamais teria oficialmente imaginado. A intenção era oferecer aos americanos muitas oportunidades de rever a história e questionar o que tinha realmente acontecido em Hiroshima e Nagasaki. Entretanto, como bem se sabe, esse plano de exposição terminou por ser rejeitado pelo comitê supremo do Smithsonian, encabeçado pelo vice-presidente americano, por ser um plano tendencioso, excessivamente favorável ao regime militar japonês. Obviamente, havia por trás dessa decisão o toque do grupo dos veteranos de guerra americanos. Por fim, a exposição foi mantida somente com uma única mostra, a do Enola Gay, que contribuiu, sem apresentar riscos, para celebrar as memórias públicas americanas sem questioná-las.

A cidade de Hiroshima protestou oficialmente contra a decisão do Smithsonian, com o argumento de que ela tiraria do povo americano a oportunidade de conhecer pela primeira vez o trágico desastre de Hiroshima**,** vendo suas fotos e objetos remanescentes. Entretanto, o apelo ao sentimento de tragédia e a vitimização são um roteiro exclusivamente japonês para falar sobre a bomba atômica. Os americanos possuem uma versão diferente para contar e refletir sobre seu feito heróico. Portanto, desde o início do plano, não havia chance de encontro dos dois discursos conflitantes. Cada um tem sua própria verdade em termos de

sua visão histórica pública, e qualquer outra imagem só pode acrescentar mais uma prova para essa visão oficial da história.

Agora vou tratar principalmente das imagens fotográficas produzidas no Japão depois do fim da Segunda Guerra Mundial, especialmente aquelas tiradas por Shomei Tomatsu, e pretendo examinar algumas políticas culturais conflitantes ocultas nessas imagens. Em termos visuais, a imaginação cultural japonesa pós-guerra começou, como acabamos de ver, com a imagem devastadora de Hiroshima e Nagasaki, e qualquer tentativa de documentar o Japão do pós-guerra tem de se harmonizar com essa obsessão visual. Os trabalhos de Shomei Tomatsu, produzidos em Nagasaki, Okinawa e Tóquio, desde os anos cinqüenta até o início da década de setenta, refletem vividamente esse esforço existencial do fotógrafo para desafiar a violência visual que a história política moderna do Japão induziu em sua imaginação comum.

Tomatsu nasceu em 1930, na cidade de Nagoya, que no tempo da guerra era freqüentemente bombardeada devido à concentração de fábricas de armamentos bélicos. Para Tomatsu, a derrota e a ocupação americana determinaram totalmente sua vocação para a fotografia e sua visão do mundo. O próprio Tomatsu descreve de um modo muito interessante sua primeira inclinação para a fotografia relacionada à ocupação americana.

> *Comecei a fotografar em 1950, no tempo em que vivia no distrito de Nagoya, perto de uma base militar americana, e as fotografias que tirei eram instantâneos da vida cotidiana em uma cidade cheia de soldados americanos e crianças mestiças. Essa perspectiva cotidiana era o símbolo de um acidente histórico, da derrota/ocupação americana, que foi algo que o Japão nunca tinha vivido antes. Por essa razão, as cenas do dia-a-dia se sobrepunham à história do Japão pós-guerra, criando uma imagem dupla de um cenário que não era mais comum.*
>
> *Eu tinha quinze anos quando o Japão perdeu a guerra. Os adultos insistiam em garantir que a vitória seria nossa, o que desnorteava os jovens, que podiam pressentir a derrota se aproximando. Imediatamente após a guerra,*

*a confusão reinava e havia falta de tudo. Para jovens adolescentes como eu, a falta de comida era particularmente dura. As montanhas de suprimentos atrás das cercas de arame farpado que circundavam a base americana faziam-na parecer o céu a nossos olhos, enquanto o lado de cá da cerca era um inferno de sofrimento, pobreza e fome. Quando nós, crianças famintas, estendíamos nossas mãos para os soldados americanos, eles nos davam gomas de mascar e chocolate. Esses eram os mesmos inimigos odiados a quem nossos pais se referiam como feras durante a guerra, e a contradição servia somente para agravar nossa desconfiança.*

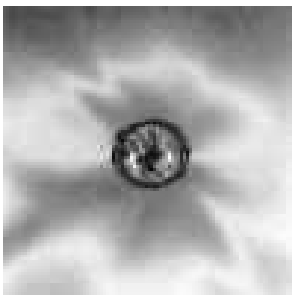
*Foi por volta dessa época ouvi pela primeira vez a palavra democracia. A derrota na guerra provocou uma total reviravolta nos valores das pessoas, e as coisas começaram a se transformar num ritmo vertiginoso. Não restara nada em que acreditar, e as únicas coisas de que eu podia ter certeza, as únicas coisas em que podia confiar eram aquelas que eu via com meus próprios olhos. Foi definitivamente depois disso que descobri a fotografia, e fiquei apaixonado por ela.*

*Considerando esse período meio século depois, descubro que a ocupação americana foi o maior choque cultural de minha vida.*

A consciência fotográfica de Tomatsu começou então como uma luta de conciliação entre sua visão da verdade e a realidade da ocupação militar. Uma de suas primeiras coleções de trabalhos fotográficos foi chamada simbolicamente de "Goma de mascar e chocolate". Nela, a maior parte das pessoas que ele retratou eram soldados negros americanos, e essas imagens não eram prontamente inteligíveis como fotografia documentária comum para o público japonês. O cenário em volta das bases podia facilmente ser tomado por um país estrangeiro; encerrava uma atmosfera niilista que parecia desconectada do mundo cotidiano, apresentada de maneira fragmentária, sem coerência, enquanto seu contexto assegurava que nenhuma história simples poderia ter nascido de tal estrutura.

Obviamente, Tomatsu já tinha então começado a debater-se com a versão oficial da história do Japão do pós-guerra, que fingia ser uma busca pacífica da democracia à sombra da presença americana. Em 1960, o Conselho Japonês contra Bombas Atômicas e de Hidrogênio pediu a Tomatsu que fizesse uma fotografia para um livro sobre Nagasaki, com vistas a apoiar sua campanha contra as armas nucleares. Tomatsu visitou a cidade no final desse ano para ter uma visão preliminar, mas sem levar sua câmara. Enquanto esteve lá, foi apresentado a muitas das vítimas da bomba. Foi sua primeira visita a Nagasaki e, embora estivesse preparado para a destruição física que a bomba tinha causado, ignorava amplamente as agonias cotidianas das vítimas humanas, que nunca puderam ser totalmente curadas, abandonadas pela saúde pública, sofrendo pela falta de compreensão e preconceito de seus vizinhos, atiradas à imensa pobreza que resultara de sua incapacidade para o trabalho. Quando Tomatsu os visitava, não diziam praticamente nada. Quando Tomatsu abria a porta, eles simplesmente ficavam sentados na entrada, com suas peles pálidas pela falta de sol, sem nem sequer olhá-lo nos olhos. Sua atitude testemunhava a rejeição de qualquer forasteiro.

Conta-se que o rosto de Tomatsu estava também completamente pálido quando ele regressou a Tóquio depois dessa viagem. No ano seguinte, ele começou a fotografar Nagasaki. Embora esse projeto fotográfico tenha começado como um trabalho por encomenda, a relação pessoal de Tomatsu com a cidade se mantém até hoje, por quase 40 anos. O encontro com Nagasaki pode ser considerado a segunda revelação do fotógrafo que havia nele, incitando-o a transcender as imagens obsessivas de derrota e ocupação e buscar sua própria verdade de uma fotografia independente do confinamento da violência visual configurada entre os EUA e o Japão.



Aqui Tomatsu também começa com um relógio parado. Dessa vez, ele representa o momento congelado de Nagasaki, às 11:02 da manhã do dia 9 de Agosto de 1945. A câmara de Tomatsu traça a mesma imagem do momento apocalíptico que o relógio de Hiroshima simbolizava, mas não mais representada como uma evidência de algo que aconteceu, e sim como sua própria especulação com o tempo, que inclui uma variedade de diferentes versões de memórias e histórias.

Tomatsu também retrata a terrível imagem de uma garrafa que tinha sido derretida pelas ondas de calor da bomba. Essa fotografia é certamente uma pavorosa imagem da violência, mas a garrafa em forma de corpo detectada por Tomatsu tem mais a nos dizer, por detrás de sua insistência como prova de um massacre. Quando Tomatsu fez essa foto, já havia passado quinze anos desde a catástrofe, e seu olhar sobre o objeto queimado entra em um novo domínio de busca epistemológica, numa luta contra os significados fixos que restavam da bomba atômica. Tal desafio pode ser caracterizado como uma forma de especulação filosófica, metafísica, sobre a relação entre a memória privada e a história pública.

Se tomarmos isso em conta, essas imagens miseráveis das vítimas da bomba não representam simplesmente os sentimentos estigmatizados da tragédia. Trata-se antes de uma cicatriz feita pela história, e era a história que Tomatsu estava lutando para capturar e expor através de sua câmara, para com isso provar a força da fotografia, a despeito do clima de ocupação visual do Japão do pós-guerra.

Em Nagasaki, Tomatsu finalmente descerra uma outra visão reveladora das estátuas de anjos caídos, e também de uma estátua de Cristo desprovida de cabeça, na igreja católica de Irakami. Essas estátuas haviam sido destruídas pelo impacto a 600 metros do epicentro da explosão, e ainda estavam intocadas quando Tomatsu lá chegou, 15 anos depois. Desde os séculos XXV e XXVI, Nagasaki fora historicamente um centro de propagação do catolicismo pelos missionários portugueses, e os habitantes de Nagasaki sofreram por muitos séculos com a intolerância e a opressão que lhes impunham os senhores feudais. Nessas fotografias, os olhos de Tomatsu indubitavelmente atingem essa história da ordem espiritual de Nagasaki. Aqui, Tomatsu descobriu a possibilidade de avançar sua fotografia para além da restrição do período do pós-guerra, vinculando-a a uma irradiação mais profunda da história e da memória.

Após ter visitado Nagasaki, Tomatsu entra em um novo estágio, no final dos anos 60, quando começa seu encontro decisivo com a Okinawa folclórica, mas politicamente ocupada – outro território suprimido no arquipélago meridional do Japão. O olhar para obra fotográfica em preto-e-branco realizada entre o final dos anos 60 e o início dos anos 70 revela um destino singular. Como Okinawa fora o último território ocupado pelos Estados Unidos, e como lá haviam acontecido numerosas atividades locais de caráter anticolonial contra os Estados Unidos e o governo central do Japão, tais imagens têm sido vistas como trabalhos que refletem fortemente o clima político e social no que é comumente denominado "Japão do pós-guerra".O fato de que 75% do total das bases americanas está concentrado nessa minúscula ilha, que ocupa apenas 0,6% do território japonês, nos informa de modo eloqüente sobre como essas ilhas têm sido continuamente marginalizadas pelo poder central japonês. A publicação da coleção fotográfica *Taiyo no Empitsu* (O Sol como um Escriba) deu-se em 1971, sobrepondo-se assim ao retorno de Okinawa ao domínio japonês. Todos esses elementos contribuíram para a interpretação política superficial que foi feita das fotos de Tomatsu em Okinawa.

Sinto, no entanto, um tom completamente diferente nessas suas fotos de Okinawa. Mesmo que se reconheça firmemente o jogo inseparável entre fotógrafo e contexto histórico, e o fato de que o fotógrafo algumas vezes torna-se irremediavelmente cúmplice de seu tempo, as fotos em preto-e-branco de Tomatsu nesse período estão imbuídas de uma abstração que as afasta das fotografias-documentário comuns, que pertencem a uma época histórica específica e dela participam. A abstração das fotografias de Tomatsu pode ser considerada uma manifestação da metafísica do tempo, que dá às imagens visuais sua orientação básica. Fica evidente uma visão do Japão como um

extenso arquipélago ancorado em um tempo e lugar universais, e não confinado por características temporais e geográficas específicas. Em outras palavras, não reduzido a um Estado-Nação conhecido como "Japão", ou a representações oficiais da história.

Como parte final de minha fala de hoje, gostaria de apresentar-lhes uma espécie de performance narrativa visual, utilizando para isso as imagens fotográficas de Tomatsu desse período. A performance busca, em um nível textual, um vínculo com diferentes aspectos do tempo como memória pessoal, memória coletiva, tempo histórico e tempo mítico, que possam ser discernidos na relação entre as imagens fotográficas e o tempo. Ele usa o posicionamento das fotografias e sua ressonância com a narração como um meio de mostrar à audiência uma ligação temporal fecunda, que a fotografia é capaz de apresentar de maneira privilegiada.

A imagem fotográfica em si tem uma conexão muito especial com o tempo. Trata-se de uma fatia momentânea desse "presente", mas nunca experimentamos a imagem no tempo presente. Ela sempre já pertence ao passado quando a vemos. As fotografias já foram tiradas: elas estão aí. Apesar disso, os traços óticos nos quais foi impresso seu destino de existir apenas um instante fazem com que nossas percepções do tempo ondulem, girem, mudem de direção, atraindo-nos no final para uma torrente de memórias e sonhos estranhos... O modo secreto como isso acontece certamente representa a essência da fotografia.

É impossível obliterar o tempo. Por outro lado, parece também muito superficial simplesmente aceitar como fato a marcha aparentemente sem fim do tempo, e

considerar o processo pelo qual a luz de antes da aurora entrega-se inevitavelmente à escuridão do cair da noite como o inescapável fado de vidas humanas e da história. Apreender as múltiplas e conflitantes correntes do tempo, chegando até às mais ínfimas ondulações dentro de uma pessoa, e usá-las como uma base para desenredar as incontáveis e desordenadas malhas do tempo que se intersectam com os fios da "história" que corre em linha reta através do mundo, permite que as pessoas teçam um arquipélago de tempo que flutua em um mar chamado Eu.

Aqui está minha estória a respeito da condição fatal e das possibilidades rebeldes do arquipélago de Okinawa por meio da colaboração visual com a fotografia de Tomatsu. Entretanto, essa estória é também uma espécie de estória alegórica de um "outro lugar" no mundo, sem mencionar nenhum nome de pessoa ou de lugar.

Todos conhecem a verdadeira identidade do monstro que vive na jaula. Mas aqueles que passam suas vidas acalmando seus olhos injetados de sangue e seus corações agitados, enquanto nele fixam seu olhar, a uma certa distância, chamam a cerca opressiva de arame em torno dele de "jaula do elefante", sem se referir diretamente à verdadeira natureza do monstro. É proibido, é claro, entrar na jaula, mas isso não se deve à furiosa natureza da fera que a habita. É mais válido atribuir esse fato às absurdas regulamentações oficiais que submetem todas as ilhas do sul em que a jaula se encontra.

As regulamentações reconhecem o direito exclusivo de arrendar a terra que inerentemente pertence aos habitantes da ilha, sob o pretexto de que é para o

bem comum da nação. As regulamentações também prescrevem o uso das terras como um *habitat* semipermanente para o monstro.

As ilhas do sul são belas e pequenas. Sua beleza tornou seus habitantes gentis e dignos, e sua pequenez reforçou o senso de autonomia e coesão desses insulanos. A beleza e a pequenez das ilhas têm constituído um bem inestimável, tornando o povo que as habita capaz de manter seu auto-respeito e de nutrir sua aguda consciência do mundo que o cerca. Ao mesmo tempo, entretanto, a beleza e a pequenez têm disseminado as sementes de infelicidade e desventura sobre as ilhas, porque o dono dessas ilhas, o Governo Nacional sediado na Grande Ilha do Norte, tem redefinido sem piedade as pequenas e belas ilhas em termos de sua utilidade para o Estado.

A beleza das ilhas foi maltratada pela indústria, que as explorou de um modo capitalista, tentando estabelecer um monopólio, e sua pequenez criou a justificativa inconsciente para que o Estado rebaixe a importância social da terra. Além disso, uma vez que as ilhas parecem uma série de pequenos pontos na periferia sul da nação, o Estado arrogante desonrosamente pensou que o exercício do poder público – não importa qual seja sua natureza – nessa pequena área minimizaria seu efeito na sociedade como um todo. Desse modo, a grande e feia Ilha do Norte tem continuado a dominar física e espiritualmente as belas e pequenas ilhas.

Agora, no entanto, as Ilhas do Sul estão cheias de inquietação. O golpe nas emoções ocultas dos insulanos obrigou-os a repelir os esforços para perpetuar a longa história de dominação. Ele os fez resistir à apropriação física e espiritual das ilhas pelo Estado, e atacar veementemente o comportamento enganador do monstro, que o Estado se gabava de haver domesticado.

A localização das Ilhas do Sul nas extremidades da Nação, girando em torno da Ilha do Norte, alienou-os da estrutura do poder concentrado no centro. Entretanto, sua posição marginal permitiu-lhes observar de perto, como um estrangeiro, o arrogante comportamento do Estado, como entidade impessoal que pretende agir em nome do interesse nacional. Sua distância do centro ajudou a lançar luz sobre a verdadeira gravidade da situação. O verdadeiro *status* colonial das ilhas, que tinham sido tratadas apenas com parcial igualdade pelo Estado, tornou-se agora um espinho no flanco do hipopótamo, do assim chamado Estado-Nação, e o acúmulo de infinitas pequenas farpas de conscientização está reunindo um vasto poder para compelir o hipopótamo a reconsiderar suas ações.

Um estrangeiro chegou às ilhas por volta desse tempo. Da perspectiva das ilhas, cada um que chega por mar vem, em um certo sentido, de uma terra estrangeira, mas esse visitante, em especial, só podia ser descrito como o total estrangeiro. Por cerca de meio século ele tinha vagado no exílio de seu lar perto do Circulo Ártico. Escrevendo poesia e fazendo filmes caseiros com uma câmara de 16mm, ele tinha agora a oportunidade de pisar nessas ilhas do outro lado do globo. Sua vida foi uma jornada perpétua. Ele estabeleceu um lar humilde e fez amigos na cidade em que se instalou, e gatos perdidos afetuosamente alojaram-se em sua casa. Contudo, mesmo assim, suas andanças não cessaram. Independentemente de onde vivesse, em sua vida cotidiana ele não teve outra escolha senão vagar através das estreitas ruas do exílio, batido pelo vento, como se rasgasse em tiras o tênue véu da segurança que advém do pertencer a uma comunidade. Nesse sentido, ele já tinha se transformado no maior de todos os estrangeiros, repelido de todas as terras em torno do globo.

Estas são algumas das palavras que o poeta escreveu durante sua vida: "Nós, os desterrados, as pessoas deslocadas. Quero ir para casa. Nunca desejei realmente vir para cá. Nunca apreciei um sono profundo. Vocês, grandes nações, não se importam conosco. Vocês fabricam mapas em que só cabem vocês. Eu os odeio. Sou somente um poeta. Sou somente um pequeno ser humano fazendo filmes

caseiros. Mas é bom lembrar que gravei, com olhos de lince, cada uma de suas ações".

A visita desse poeta sem lar às Ilhas do Sul acendeu uma faísca em seu coração. Privado de seu lar pelo mapa criado pelas grandes nações, ele encontrou um incógnito conforto no modo como os habitantes da ilha e a terra, firme e gentilmente, encontraram força para sobreviver e resistir à sombra dos tirânicos princípios do Grande Poder. As mentes daqueles que não têm nenhum lugar de seu migrarão para o novo mundo que surge, quando o mapa dos impérios criados pela divisão em continentes for anulado.... As Ilhas do Sul descortinaram essa possibilidade perante os olhos do poeta.

Quando encontrei o poeta exilado em uma cidade da Ilha do Norte, ele carregava discretamente a câmara que nunca o abandonava. Contou-me calmamente como as Ilhas do Sul, que ele tinha acabado de visitar, tinham lhe dado uma nova inspiração. Ele estava profundamente tocado pelo princípio feminino que se difunde nas ilhas do sul. A vitalidade que soava cristalina nas palavras das pessoas fazia o ar das ilhas reverberar, e as árvores e pássaros, e a ligeira brisa

tropical que atravessa os campos de sorgo ecoavam aquelas vozes de várias maneiras.

Quando soube que ele tinha visitado a jaula do elefante no centro da tempestade da controvérsia, perguntei-lhe qual tinha sido sua impressão. Ele simplesmente respondeu, com um sorriso, que seus sapatos de couro tinham ficado cobertos com a lama do solo escuro. Enquanto pisava no chão lamacento em frente à fatídica jaula nas cercanias da cidade, ele deve ter transcendido a cena de pessoas se confrontando uma com a outra, enquanto ele tentava evocar uma lembrança do fértil solo de sua terra natal, por meio do rico cheiro da terra e da lama presa a suas botas.

O poeta tinha também escrito: "Todas as minhas pequenas decisões cotidianas estão erradas. Porque sou eu quem as está tomando. Minhas grandes decisões nunca estão erradas. Porque não sou eu quem as toma..."

Outra pessoa o tentou, encorajou-o, empurrou-o, convidou-o para uma jornada que tinha durado sua vida inteira. Mas o destino cruel o levou a continuar a desbravar um mundo de auto-expressão em que ele acredita. Em outras palavras, o acaso, o jogo do destino, pode também gerar poderosa inevitabilidade, em que mentes resolutas acreditam. O amplo poder possuído pela determinação de fazer

as coisas acontecerem é virtualmente a única arma capaz de unir um indivíduo a outros, e fazer com que aqueles abandonados a um destino cruel se tornem conscientes do resultado pretendido pela história.

Exatamente por essa razão, ninguém pode se render a teorias que justificam as pequenas decisões cotidianas erradas. Quando as grandes decisões são tomadas? Que tipos de pessoas e mundos se deixam levar, enredados nelas quando elas se realizam? É necessário entender esse processo e criar nossa própria grande história, ao mesmo tempo em que somos controlados pelo destino. O poeta exilado que visitou as Ilhas do Sul nos dá a conhecer uma nova voz e novas formas de construir essa espécie de tempo e de lugar. As Ilhas do Sul estão, hoje, tentando adquirir uma história que seja determinada por elas mesmas. Minha estória termina aqui, mas há questões que permanecem abertas.

Espero que minha breve peça de alegoria poética, escrita e narrada por imagem, violência e tempo, possa tocar de maneira sutil a fase oculta de sua consciência espaço-temporal, levando-os a pensar sobre esse "algo diferente", algo que é tão precioso que não podemos apagar os fatores que se fundem, da forma como eles agem apenas dentro de cada um de nós.

**Ryuta Imafuku**

Professor do Departamento de Estudos Culturais na Universidade de Sapporo, Japão, desde 1988. Doutorado pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Texas. Publicações: Manifesto Brasil, 1988 - Island of Time. Com fotografia de Shomei Tomatsu. Muitos livros e artigos publicados.

Signature Not Verified

Digitally signed by Cisc
DN: cn=Cisc, o=Centro Interdisciplinar de Semiotica da Cultura/Midia, c=BR
Date: 2002.07.11 18:58:31 -03'00'
Location: SP - Brasil