

A PRESENTIFICAÇÃO DAS CATÁSTROFES E AS PAISAGENS DEVASTADAS DA EXCLUSÃO NUCLEAR NO NEXO DA ARTE JAPONESA PÓS-FUKUSHIMA¹

Ryanddre Sampaio de Souza

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/IFCS/UFRJ)

*Endings come with the death of a leaf, the death of a city, the death of a friendship, the death of small promises and small stories. The landscapes grown from such endings are our disasters as well as our weedy hope.*²

No Antropoceno, toda paisagem carrega em si um potencial de devastação. A urgência implicada nesta afirmação nada mais é do que o reflexo do tempo presente, esse presente espesso (HARAWAY 2016) que é a reafirmação do que Walter Benjamin já havia afirmado no passado: a história é uma sucessão de catástrofes que acabará culminando em uma última catástrofe derradeira (BENJAMIN, 1984, p. 35). Pensar a ideia de catástrofe como um contínuo parece, então, ser uma forma profícua de entender o Antropoceno e suas trágicas paisagens, um atravessamento de temporalidades do que foi e do que está por vir através de uma grande produção narrativa criada e mantida por aqueles que detém o poder e a hegemonia, narrativa esta que estabelece os parâmetros para nossos modos de vida planejados sob as ruínas do capitalismo. Se compreendermos a paisagem como um complexo arranjo de modos de viver, de imagens, territórios, memórias e temporalidades humanas e não-humanas, desde a Revolução Industrial – quando o homem assumiu o lugar de principal agente de transformação do planeta – as paisagens do Antropoceno podem ser também devires-catástrofe. Para tal, basta compreendermos que nenhum desastre de profunda significação na sociedade contemporânea possa ser considerado resultado apenas de uma causa natural, externa à nós mesmos, evidenciando a fragilidade da oposição entre natureza e cultura, nossa herança *anthropos*-focada.

Esse presente espesso é um período em que testemunhamos intensas transformações técnico-científicas, como apontou Guattari (2012), que têm produzido fenômenos de desequilíbrios ecológicos e uma progressiva deterioração dos modos de vida humanos individuais e coletivos: “é a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão” (GUATTARI, 2012, p. 8). Testemunhamos a

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

² TSING et. al., 2017, p. G6-G7.

formação das ruínas diante de nossos olhos em mesma medida atônitos e não-tão-surpresos-assim: entender-nos também como agentes das transformações causadas pelos desastres ditos naturais é o que Timothy Morton aponta como característica dessa *dark ecology*, quando o detetive é também o criminoso (MORTON, 2016, p. 9). Torna-se imperativa, desta forma, a necessidade de “tomar conhecimento das nossas obrigações diante do que está acontecendo” (STENGERS, 2015, p. 9) através da experiência vivida, pensando o problema pelo meio, sem considerar, para isso, a ilusão do salvacionismo pela fé cega na ciência ou a ideia de que o jogo acabou – de que não há como evitar o fim do mundo (STENGERS 2015; HARAWAY 2016).

É através dessas ideias que busco compreender como a arte nos ajuda a entender as paisagens devastadas, nos fornecendo ferramentas de reflexão sobre o presente e a possibilidade da criação de outros futuros para além das narrativas homogeneizantes. No presente artigo pretendo fazer uma breve reflexão sobre como a arte japonesa lidou com essas ideias após um dos piores desastres de sua história. Ocorrido em março de 2011 na região de Tōhoku, o então chamado “triplo desastre de Fukushima” teve seu início com o Grande Terremoto do Leste Japonês, de magnitude 9.0 na Escala Richter, seguido por um tsunami de ondas de mais de quarenta metros que espalharam a destruição pela costa leste do arquipélago japonês apenas meia hora após o tremor principal. Ao ultrapassar as barreiras de contenção e atingir a Usina Nuclear de Fukushima Daiichi (*Fukushima Daiichi Genshiryoku Hatsudensho*), o tsunami causou a falha nos seus sistemas de refrigeração, levando conseqüentemente ao derretimento de três dos seus seis reatores nucleares, liberando uma quantidade significativa de material radioativo e transformando cidades inteiras em “zonas de exclusão” ou “zonas de difícil retorno”. Segundo os dados oficiais do governo, a catástrofe gerou um rombo financeiro estimado em U\$199 bilhões, desabrigou aproximadamente 160 mil pessoas, tirou a vida de aproximadamente 15 mil e, até 2015, haviam sido registrados mais de cem casos de câncer entre crianças e jovens, números que continuaram a crescer desde então³.

Considerado um dos piores acidentes nucleares da história da humanidade⁴, o triplo desastre trouxe novamente à tona ao mundo e, particularmente aos japoneses, a memória dolorosa da potência destrutiva da energia nuclear, tornando a deixar em

³ Ver ROBINSON 2016; YONEYAMA 2017.

⁴ O acidente nuclear de Fukushima alcançou a magnitude máxima na *International Nuclear and Radiological Event Scale* (INES), a mesma do acidente de Chernobyl de 1986.

evidência a gravidade de uma vida organizada em torno do risco assumido pelo homem em busca do desenvolvimento econômico através das dinâmicas predatórias do capitalismo. Pensar um futuro pós-nuclear através das paisagens devastadas, que podem ser vistas como lugares de exceção, pode ser também uma volta ao passado e, como arqueólogos, devemos revirar o solo, que são “as cascas da história” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 66) e interpretar essas camadas. Ou, como antropólogos, dialogar com elas para compreender mais sobre as experiências de vida e as relações estabelecidas nessas paisagens que foram modificadas ou destituídas de seus lugares pela catástrofe. Essa sobreposição de histórias e experiências, à margem do triplo desastre, é fundamental para pensar novas formas de relações e interações entre pessoas (humanas e não humanas), comunidades e lugares e constitui-se como característica fundamental das próprias zonas de exclusão, como veremos a seguir.

O desastre de Fukushima, “*a compound disaster, one that is haunted by memories of devastation after the atomic bombings*” (FIGUEROA, 2018, p. 59), não apenas transformou os horizontes e abalou as estruturas das edificações, mas fez também ruir todo um campo de possíveis e de certezas acerca do mundo, da arte, da natureza e da sociedade. Ao produzir uma cartografia fantasmagórica cujos limites foram estabelecidos pela invisibilidade da radiação, as paisagens devastadas passam a ser assombradas por fantasmas que sussurram aos ouvidos de quem está disposto a escutá-los, contando sobre uma multiplicidade de relações que foram interrompidas pela catástrofe. Apesar de devastadas, as zonas de exclusão nuclear de Fukushima tornaram-se “paisagens de renegociação de poder” (FIGUEROA, 2018, p. 71), territórios férteis para uma nova virada na arte contemporânea japonesa engajada em produzir contradiscursos à hegemonia proposta pelo governo e questionar uma série de assuntos que vieram à tona desde então. Dentre essa vasta produção artística, o presente artigo fará um recorte para pensar as ações de uma jovem vanguarda de artistas japoneses, o coletivo Chim↑Pom (チン↑ポム), dentro das zonas de exclusão nuclear de Fukushima entre os anos de 2011 e 2015.

Através da produção de arte pós-Fukushima, as paisagens devastadas revelam a potência de tornarem-se “*our weedy hope*” (TSING et.al. 2017) evidenciando a insuficiência de soluções criadas dentro do sistema predatório em que vivemos que visam dar conta das crises do Antropoceno. Essas paisagens são assombradas por fantasmas que nos fazem lembrar do passado para compreendermos melhor o presente que, nestes lugares, tornou-se impossível: “*every landscape is haunted by past ways of life*” (TSING

et al., 2017, p. G2). Há, assim, um potencial de restauração intrínseco, ainda que parcial, gerado pela insustentabilidade das narrativas dominantes e sobreposições de histórias e modos de vida que constituem as paisagens devastadas e que são tensionados pela catástrofe, dando espaço a novas formas de bricolagem através da arte. A catástrofe, além do desespero, parece também possuir o potencial de “*stimulate our imagination and elicit our desire to move from destruction to rebirth when we eventually recover*” (KONDO, 2018, p. 28).

O presente artigo constitui-se como uma experimentação de ideias realizada em um pequeno recorte de uma pesquisa mais ampla em andamento⁵ referente à produção de arte contemporânea japonesa e seus atravessamentos ontológicos em resposta ao desastre de Fukushima. Aqui busco apenas refletir sobre algumas das tensões criadas a partir do referido recorte, bem como os atravessamentos que as noções de arte, catástrofe e paisagem adquirem pós-Fukushima. Basta dizer que, em um contexto mais amplo de percepção, considero a catástrofe em toda sua complexidade, levando em consideração também o potencial de criação intrínseco às ações de reconstrução e ressignificação das paisagens devastadas – um tema que não é estranho à arte japonesa. Tal produção artística coloca no nosso horizonte novas possibilidades de pensar as paisagens e o binômio natureza/cultura através de uma perspectiva implicada na estética como um regime específico de identificação que estabelece uma ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE 2018), uma de muitas outras possibilidades agentivas contra-hegemônicas frente aos discursos autorizados do desenvolvimento econômico e suas consequências cosmopolíticas para pensar novas práticas de ser e estar no Antropoceno.

DAS IDÍLICAS PAISAGENS DE TŌHOKU À EXCLUSÃO DE FUKUSHIMA

Tōhoku, localizada ao norte de Honshū, maior ilha do arquipélago japonês, é uma área que compreende as prefeituras de Aomori, Iwate, Akira, Miyagi, Yamagata e Fukushima. Região conhecida pelos cenários bucólicos das comunidades rurais do Japão, as paisagens de Tōhoku têm sido desde muito tempo retratadas nas diversas formas de arte japonesas como, por exemplo, nos tradicionais haikus de Matsuo Bashō (1644-1694), célebre poeta do período Edo: “canções de plantadores de arroz, o distante norte recebe-nos

⁵ Pesquisa para tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/IFCS/UFRJ) sob orientação da Prof^a Dr^a Els Lagrou.

com arte”⁶. Sua profusão de montanhas, lagos, fontes de águas termais e plantações de arroz possuem uma potência imaginativa que despertam uma série de sentimentos que vão desde a nostalgia ligada às dinâmicas socio-cosmo-ecológicas do interior do país (*inaka*) ao imaginário ativado pelo nacionalismo surgido após a Reforma Meiji (1868). Muitas vezes vista como uma área de transição entre a moderna Tóquio e a severa Hokkaido, ilha mais ao norte do Japão, Tōhoku é comumente ligada a um ideal idílico de um Japão tradicional, ideia que quase sempre é pensada em oposição à modernidade ocidental: “esse mundo de sombras”, nos termos de Tanizaki Jun’ichirō⁷, “que estamos prestes a perder” (TANIZAKI, 2017, p. 63).

A oposição entre luz e sombra presente na obra de Tanizaki⁸ é própria da tensão entre a presença cada vez mais marcante das tecnologias ocidentais no país após a Reforma Meiji e o desejo de preservação de tradições locais que seriam pautadas, segundo o autor, por seu caráter profundo e sombrio em oposição ao superficial e faiscante ocidente. A manutenção dessa estética típica das regiões do interior do Japão que estaria em vias de desaparecer são marcas do que Marilyn Ivy aponta como a retórica de perda e recuperação, discursos nostálgicos da margem da prosperidade capitalista associados ao campo, ao folclórico e ao “tradicional” de um Japão que está desaparecendo (*vanishing*), que produzem “*allegories of cultural loss that Japanese often link, viscerally, with personal loss*” (IVY, 1995, p. 12). Através do potencial afetivo que suas paisagens possuem, atravessadas pela produção de retóricas da perda, essas imagens do nordeste japonês povoam o imaginário de um passado ideal que não pode retornar, mas que insiste em assombrar as lotadas ruas iluminadas por neon da agitada Tóquio.

Tais paisagens, porém, não são estáticas como planos de fundo ou cenários a serem explorados; Tōhoku permanece em constante transformação, sendo o triplo desastre de 2011 um grande marcador de mudanças mais profundas na atualidade. Penso aqui as paisagens principalmente através da noção de *dwelling perspective* de Ingold, que compreende a paisagem como um registro da vida social das gerações passadas que a

⁶ Haiku escrito por Matsuo Basho durante o verão de 1689 na aldeia de Sukagawa, em Fukushima. In: O Eremita Viajante [Haikus – obra completa]. Tradução de Joaquim M. Palma. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

⁷ A escrita de todos os nomes em japonês obedecerá a ordem sobrenome – prenome, conforme o sistema de nomes próprios da Ásia oriental.

⁸ Em *In’ei Raisan* (Em louvor da sombra, 2017), obra publicada pela primeira vez em 1933, Tanizaki Jun’ichirō (1886-1965) elaborou um tratado estético a partir de uma análise da arquitetura tradicional japonesa em oposição à arquitetura ocidental através das ideias de luz e sombra, oculto e evidente, escuro e brilhante.

habitaram e, assim, deixaram marcada nela um pouco de si – “*a pattern of activities 'collapsed' into an array of features*” (INGOLD, 1993, p. 162). Através da diferenciação entre terra, natureza e espaço, o antropólogo rejeita a clássica dicotomia natureza e cultura, entre objeto e sujeito, figura e fundo; a paisagem não seria, então, nem um produto da imaginação humana nem um elemento exterior sem agência apenas aguardando a “imposição da ordem humana” (INGOLD, 1993, p. 154). Para Ingold, a paisagem seria, então, o mundo em constante processo de construção, atravessado por agências humanas e não-humanas, que produz e é produzido por aqueles que o habitam, tornando evidente uma certa temporalidade que também não deve ser desconsiderada. Desta forma, a noção de paisagem para Ingold pressupõe, essencialmente, a presença e interação de relações em uma dada temporalidade entre aqueles “*who dwell therein, who inhabit its places and journey along the paths connecting them*” (INGOLD, 1993, p. 156).

As transformações das paisagens de Tōhoku, mesmo que tenham começado muito antes do que conhecemos por Japão vir a existir⁹, tornaram-se muito mais acentuadas com o surgimento do Império e, posteriormente, com a formação do Estado moderno Japonês, ganhando uma velocidade vertiginosa após a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1950, o Japão – ainda sob a tutela dos Estados Unidos – retomou o crescimento econômico que o levaria a ocupar o lugar de segunda potência econômica do mundo em 1978¹⁰; esse crescimento, largamente apoiado pela expansão das indústrias e pela implementação do programa de produção de energia nuclear, representou grandes transformações na relação do país com o meio ambiente, com grandes prejuízos ambientais e humanos¹¹. Desta forma, as questões apontadas anteriormente sobre as quais Tanizaki refletiu no período pré-guerra, em particular a tensão da eletricidade vinda do

⁹ Penso aqui especificamente sobre as primeiras ocupações datadas no arquipélago, que tiveram profunda participação para pensar o Japão hoje: as culturas jōmon (*jōmon-jidai*, 14.500 - 300 a.C.), primeiro povo sedentário a se estabelecer nas ilhas e, mais especificamente com a intensa transformação do meio ambiente promovida pela cultura yayoi (*yayoi-jidai*, 300 a.C. – 300 d.C.), responsável pelo desenvolvimento da agricultura no arquipélago.

¹⁰ Posição mantida até o ano de 2010, quando perde a posição para a China e passa a ocupar o terceiro lugar.

¹¹ Yoneyama Shoko (2019) aponta quatro grandes casos de desastres ambientais que ocorreram no Japão a partir da década de 1950, coincidindo com a retomada do crescimento econômico pós-guerra, fundamentais para pensar o panorama atual pós-Fukushima. Entre eles, o conhecido caso da doença de Minamata, central na análise da socióloga: um distúrbio do sistema neurológico causado pela ingestão de frutos do mar contaminados, consequência de um grave caso de contaminação ambiental identificado em 1956 pelo governo japonês, porém sem nenhuma medida tomada pelos doze anos seguintes, piorando de forma significativa o envenenamento, matando mais de 700 pessoas e afetando uma estimativa de outros dois milhões.

ocidente em oposição à beleza da sombra da tradição japonesa – ganham um novo significado ao pensarmos sobre o desenvolvimento da política nuclear do país.

Lançado em 1954, o programa nuclear japonês ganhou força na década de 1970 com a crise petrolífera de 1973, época em que o combustível representava 66% da produção de energia no país¹², mesmo já contando com cinco usinas nucleares em funcionamento. Compreende-se que a instalação de usinas nucleares não possui apenas um impacto visual nos lugares onde foram comissionadas, como se estas fossem mais um elemento a compor um cenário, admirado ao longe. As usinas transformam as paisagens de formas muito mais complexas, através principalmente das dinâmicas que passam a ser estabelecidas entre elas, o meio e as comunidades das quais passam a fazer parte: seja pela geração de empregos, desenvolvimento local e urbanização ou transformações de ordem ambiental para comportar esses grandes complexos. A região de Tōhoku merece especial atenção: teóricos apontam para a ideia de que o norte do Japão sempre funcionou como uma colônia doméstica: “*exploited for rice, cheap labor, and, in fact, electricity since the modernization rush of the Meiji period*” (GEILHORN; IWATA-WEICKGENANT, 2018, p. 7).

Com o terremoto de 2011, porém, muitas das paisagens de Tōhoku seriam transformadas para sempre através de um complicado atravessamento entre desastre ambiental, tradição histórica e nostalgia por uma catástrofe que fez ruir o chamado *anzen shinwa*, o mito da segurança absoluta nas usinas nucleares japonesas que sustentou o desenvolvimento da política nuclear no arquipélago (GEILHORN; IWATA-WEICKGENANT, 2018). Com o epicentro a apenas 130 quilômetros da costa, o Grande Terremoto do Leste Japonês fez tremer a maior parte do Japão por aproximadamente seis minutos, “*causing the skyscrapers in Tokyo to sway back and forth like bamboo in the wind*” (ROBINSON, 2016, p. 191). O desastre causou, além dos danos físicos, financeiros e emocionais, uma série de questionamentos que, anteriormente, eram relegados à vista grossa dos discursos nostálgicos nacionalistas. A devastação não diz respeito, então, apenas à destruição causada pela catástrofe, mas também ao abandono coercitivo das regiões afetadas pelo vazamento nuclear, as chamadas zonas de exclusão nuclear de Fukushima. O desastre alterou, desta forma, as noções de tempo e espaço nas paisagens de Tōhoku, um complexo de percepções das áreas devastadas através de uma

¹² Dados da World Nuclear Association disponíveis em: <https://www.world-nuclear.org/information-library/country-profiles/countries-g-n/japan-nuclear-power.aspx>. Acesso em 25/08/2020.

cartografia nuclear: “*This triple disaster transformed the spaces of Tōhoku, remapping them to the concentric circles of disaster zones, evacuation zones, and exclusion zones, and redefining them along new vectors of tidal waves, aftershocks, radiation exposure, and debris fields*” (DINITTO, 2018, p. 21).

A cidade de Futaba, por exemplo, vizinha de Okuma, onde está localizada a Usina Nuclear de Fukushima Daiichi, foi evacuada após o desastre de 2011 e, estando no mapa dessa nova cartografia radioativa, permanece praticamente deserta até hoje, quase dez anos após o vazamento nuclear. Em uma de suas principais vias de acesso, o letreiro “*genshiryoku akarui mirai no enerugi*”, traduzido como “energia nuclear, a energia de um futuro brilhante” funcionava tanto como um marco que localizava geograficamente a produção de energia nuclear na província quanto como uma justificativa da presença do monstruoso complexo nuclear em cuja sombra as cidades do entorno passaram a conviver desde 1967. Não poderia ser mais irônica e poderosa a ressignificação que o termo *akarui* (brilhante, promissor) assumiu após a catástrofe no portal de entrada de uma cidade fantasma, abandonada pela radioatividade e imersa na escuridão típica das zonas de exclusão – onde não há gente, não há energia elétrica¹³.

A presença fantasmagórica da usina, hoje uma fortaleza branca cercada apenas de fragmentos das casas e das memórias daqueles que não podem mais lá viver, gera uma sensação de um lugar fora do lugar, uma sensação de estranheza que Marilyn Ivy classifica como *uncanny*: “*referring to the strangeness of that which is most familiar: the uncanny as place out of place*” (IVY, 1995, p. 23). A usina é como um ídolo que, fincado em meio à devastação, aparece como um duplo do desenvolvimento predador que, ao mesmo tempo em que torna visível o invisível, refletindo uma “vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz” (VERNANT, 1990, p. 385), torna evidente seu não pertencimento ao mundo dos vivos e faz a ligação com o mundo dos mortos: “no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível” (VERNANT, 1990, p. 389). Hoje, o registro fotográfico dessa placa nos relembra das ruínas do presente como paisagens que são emaranhados de temporalidades e agenciamentos ou, nos termos de Haraway, paisagens

¹³ Segundo Geilhorn e Iwata-Weickgenannt (2018), Ônuma Yûji, o criador da frase nascido e criado em Futaba, retornou ao letreiro inúmeras vezes após o desastre para fotografar a si mesmo segurando placas para alterar de várias maneiras a mensagem ao fundo, liderando uma campanha de preservação do monumento para que esse passado, apesar de doloroso, não fosse esquecido. O letreiro, porém, começou a ser demolido em dezembro de 2015 para ser guardado em algum local fora da vista de todos.

que são tentaculares: “*Tentacularity is symchthonic, wound with abyssal and dreadful graspings, frayings, and weavings, passing relays again and again, in the generative recursions that make up living and dying*” (HARAWAY, 2016, p. 33).

PENSANDO AS PAISAGENS DEVASTADAS COM A ARTE

As paisagens devastadas vistas em Futaba tornaram-se comuns na Tōhoku pós-Fukushima, sendo reivindicadas por um segmento da arte contemporânea japonesa como forma de lidar com a catástrofe. Com isso, após os desastres naturais dos últimos anos, associada às agendas políticas, econômicas e sociais relacionadas a eles, há de se considerar uma profunda transformação estética na produção de arte no Japão; como apontou Guattari (2012), a saída das maiores crises de nossa época parece encontrar-se na articulação de novas práticas sociais, estéticas e da relação com a alteridade através da subjetividade, da mudança do *socius* e da reinvenção do meio ambiente, “todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento!” (GUATTARI, 2012, p. 55). Esse parece ser o caso em questão.

A arte no Japão é, desde muito tempo, influenciada pela sombra das catástrofes. Desde a popularização das *namazu-e*¹⁴ após o Grande Terremoto de Ansei (1855), por exemplo, à obra de Murakami Takashi, renomado nome do cenário contemporâneo, que propõe, através da sobreposição de elementos mórbidos com elementos animados e coloridos, que a produção de *anime* (animações), *tokusatsu* (séries de heróis e monstros gigantes) e *manga* (quadrinhos), bem como a estética do *kawaii* (fofo), dos brinquedos e da infantilização são derivações diretas, em nível inconsciente, da violência da guerra. No cinema, a destruição causada por Godzilla, que insiste em destruir o Japão, pode ser pensada corporificando “o impulso sombrio da destruição” (IGARASHI, 2013, p. 103). Na atualidade, a arte japonesa encontra-se cada vez mais engajada com questões ambientais e reflete sobre as possibilidades de repensar as relações da sociedade com o meio através de outras formas de perceber o mundo. Essa produção se aproxima dos estudos relacionados ao Antropoceno, pela intimidade da produção da arte japonesa em relação aos desastres, e, especificamente, um nicho que produziu sobre ou dentro das zonas de exclusão de Fukushima. Uma análise antropológica da arte, pensada por sua

¹⁴ Xilogravuras com a imagem de *namazu*, o bagre-gigante que, segundo a cosmologia *Shintō*, vive na lama abaixo da superfície e que é responsável pelos terremotos.

agência, intenção, causalidade, resultado e transformação, como analisa Gell (2018), torna-se importante, assim, para pensar as sociedades e as paisagens que habitam nesse nosso tempo.

Igarashi Taro, professor da Universidade de Tōhoku e diretor artístico responsável pela Trienal de Aichi de 2013¹⁵, um dos maiores e mais importantes festivais internacionais de arte do Japão, aponta que a catástrofe pode ser percebida como uma oportunidade de reflexão, através da arte, sobre os problemas gerados pelo desastre. Através da crise, a potência devastadora de eventos catastróficos de várias naturezas e suas conseqüentes possibilidades de reconstruir – ou reinterpretar – o mundo, representam há muito tempo profundas mudanças no Japão. Catástrofes exercem, também, uma função de marcadores da memória – geológica e social – e produzem imagens do futuro próximo da humanidade a partir de uma sequência de eventos catastróficos e as relações que se colocam comparativamente entre eles, baseada nas ações do tempo que definimos como Antropoceno. Conforme aponta Isabelle Stengers, vivemos em um tempo onde a natureza não é mais vista como algo que deve ser protegida, mas como uma natureza que é capaz de incomodar nossos saberes: “o tempo das garantias acabou, esse é o primeiro sentido a ser conferido à intrusão de Gaia” (STENGERS, 2015, p. 97).

Uma das muitas cicatrizes deixadas nas paisagens japonesas em questão são as zonas de exclusão nuclear de Fukushima. Em campo, várias vezes me vi refletindo sobre a complexidade de tais paisagens com a ajuda de Didi-Huberman. Como aponta o filósofo, nunca devemos dizer que não há mais nada para ver nas paisagens em que andamos (DIDI-HUBERMAN, 2017). Devemos desconfiar de tudo que vemos “apesar da destruição, da supressão de todas as coisas” e interpretar essas paisagens como arqueólogos: “e é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). Falar da ausência criada pela exclusão nuclear não é o mesmo que dizer que as paisagens devastadas estão vazias: há uma multiplicidade de camadas que compõem esses cenários que desafiam o tempo presente e nos mostram cenários de um futuro pós-apocalíptico dos muitos fins-do-mundo que temos vivido, como os mundos que acabaram em Hiroshima, em Nagasaki, em Chernobyl.

¹⁵ A edição de 2013 da trienal, intitulada *Awakening – Where Are We Standing? – Earth, Memory and Resurrection* dedicou-se a pensar sobre o desastre de Fukushima, ocorrido dois anos antes.

Conforme apontam Gan, Tsing, Swanson e Bubandt em *Arts of Living on a Damaged Planet – Ghosts/Monsters of the Anthropocene* (2017), paisagens são arranjos sobrepostos de espaços de vida humanos e não humanos (2017, p. G1); a devastação nuclear desfaz parte desses arranjos, sejam eles da vida social entre comunidades ou dos ecossistemas em níveis que não conseguimos perceber sem que a eles dediquemos certo nível de atenção, sejam eles humanos ou, ainda, mais-que-humanos. Com a transformação das paisagens, colocamos em risco arranjos muito diversificados que são fundamentais para o que chamamos de “vida”: complexos microscópicos e cosmológicos são colocados em jogo e, pelo cenário atual, parece que esse jogo está sendo perdido. A ideia de fantasmas e assombrações faz-se interessante neste contexto onde as paisagens alteradas pelo desastre parecem ter saído de obras de ficção científica; o desenvolvimento predatório do capitalismo quer nos fazer esquecer que mais um mundo está acabando – dos muitos que já se foram. Mas os fantasmas vêm nos lembrar: “*as humans reshape the landscape, we forget what was there before. (...) Yet, ghosts remind us. Ghosts point to our forgetting, showing us how living landscapes are imbued with earlier tracks and traces*” (TSING et al. 2017, p. G6).

Uma questão importante que a arte japonesa traz para que possamos pensar as paisagens devastadas é a noção de “presentificação”, que se estabelece para além das questões da representação na arte. Alguns artistas passaram a repensar suas próprias práticas em um complexo rearranjo estético em função do desastre de 2011, que criou uma série de paradoxos acerca das formas de lidar com a violência da catástrofe. A presentificação surge, então, em contraposição à produção em massa de imagens da destruição causada pelo terremoto e tsunami divulgadas nas redes sociais e na grande mídia. “*A black wave, swallowing everything, completely covering everything. Hundreds, no, thousands of times... The clips repeated over and over on the screen*”, escreve o poeta Ryoichi Wago¹⁶. Esta ação de tornar presente a exclusão nuclear ou as áreas devastadas, mesmo que estas já tenham sido reconstruídas, diz respeito, principalmente, sobre como tornar acessível para o registro e reflexão estética o desastre sem que imagens da destruição sejam ativadas ou, ainda, como retratar na arte o caráter invisível da contaminação radioativa nas paisagens e em todas as relações que as atravessam, parte do que Kondo Kenichi caracteriza como uma “representação da ausência” (2018, p. 36)

¹⁶ Revista Shisouchizu beta, vol. 2, 2011, p. 225.

que, servindo como ponto de início de reflexão, traz à tona ao Japão sentimentos há muito conhecidos, evidenciando suas antigas cicatrizes e traumas em relação à energia nuclear¹⁷.

Podemos refletir sobre a relação entre arte e catástrofe através da noção de paisagem na arte japonesa contemporânea, em toda sua complexidade para além representação, em trabalhos como os de Yoneda Tomoko e Imai Tomoki, para citar apenas dois exemplos. Yoneda analisa com suas fotografias os aspectos invisíveis da memória e da história relacionados a lugares e coisas (KONDO, 2018, p. 118): as narrativas dos desastres humanos, ainda que coletivas e atualizadas no tempo presente, tornam-se muitas vezes invisíveis ou esquecidas através da constante sobreposição de eventos que as eclipsam nas paisagens e na própria percepção cronológica do tempo. Em “*Cumulus*” (2011), por exemplo, Yoneda faz uma série de associações que vão de flores de crisântemo às paisagens desertas de Fukushima, “*casting a critical eye on the nation’s modern and contemporary history leading up to the disaster of March 11, 2011*”¹⁸.

Já Imai Tomoki busca tornar visível o invisível através de uma ideia de subversão contra o esquecimento da memória (FIGUEROA, 2018). Com uma série de fotografias tiradas nos limites das delimitações das zonas de exclusão, Imai passou a registrar, do topo de montanhas, esse contorno imaginário. As imagens registradas pelo fotógrafo, então, nos colocam em frente à complexidade sobre a qual as paisagens nucleares de Fukushima têm a nos falar; para entender essa cartografia nuclear fantasmagórica, deve-se compreender também o projeto nuclear japonês e suas consequências para o Japão nos últimos anos. Suas fotografias possuem, em si, um caráter agentivo que presentifica a catástrofe ao invés de representá-la: Imai Tomoki faz o registro da experiência humana que atravessa o meio através de temporalidades muito específicas, tornando visível a complexidade das zonas de exclusão nuclear.

CHIM↑POM E A PRESENTIFICAÇÃO DA CATÁSTROFE

As reflexões feitas até aqui são breves apontamentos que evidenciam a complexidade e variedade da produção artística pós-Fukushima, um panorama sobre o

¹⁷ Em uma conversa realizada no Mori Art Museum (Tóquio, 2019), Kondo me ressaltou a importância de pensar o triplo desastre em suas três diferentes faces, uma vez que cada uma delas produziu danos e traumas diferentes; me parece ser correto afirmar que a ideia de presentificação atravessa as formas através das quais a arte japonesa lidou tanto com o terremoto, quanto tsunami e acidente nuclear, ainda que esteja mais evidente nesta última.

¹⁸ Catálogo da Trienal de Aichi: *Awakening – Where Are We Standing? Earth, Memory and Resurrection*. Aichi: The Aichi Triennale Organizing Committee, 2013, p. 188.

qual não poderemos nos debruçar no presente momento. Considero-as, entretanto, reflexões fundamentais para que possamos compreender de maneira mais abrangente a produção do coletivo Chim↑Pom¹⁹ dentro das zonas de exclusão nuclear de Fukushima entre os anos de 2011 e 2015. Formado em 2005 em Tóquio, quando todos os seus membros estavam na casa dos vinte anos de idade, o Chim↑Pom é considerado um dos grupos mais controversos da arte japonesa da atualidade, “*the enfants terribles of the Japanese art scene*” (DE RIGUEUR, 2012, p. 9). O coletivo, engajado diretamente com questões políticas, ecológicas e sociais desde antes de 2011, ainda que tenha ganhado destaque após o desastre de Fukushima, visa com sua arte responder instintivamente ao que consideram de mais “real” na contemporaneidade (CHIM↑POM, 2012).

A primeira exposição solo do Chim↑Pom após o desastre de Fukushima, “*Real Times*” (2011), montada em Tóquio, contou com dez obras produzidas sobre a temática do triplo desastre, muitas delas com objetos recolhidos nas regiões afetadas ou, ainda, produzidas dentro da zona de exclusão nuclear poucos dias após o ocorrido. Destaco a importância da obra homônima *REAL TIMES* que, filmada um mês após o desastre, mostra os integrantes do Chim↑Pom a apenas 700 metros da usina, pintando em um tecido a bandeira japonesa que é transformada ao longo do vídeo no símbolo da radioatividade. A intervenção do grupo de jovens artistas produz um recorte essencial para a compreensão da criação das paisagens devastadas pela própria economia do desastre que tem suas raízes no acelerado desenvolvimento do Japão no pós-guerra, através da dualidade “radiação e precariedade” (WAITE, 2019, p. 24). Tais reflexos do engajamento político do coletivo refletem uma ideia de arte que se aproxima do entendimento proposto por Alfred Gell, para quem a arte deveria ser pensada através dos conceitos de agência, intenção e transformação, como citado anteriormente, desempenhando um papel prático e político de mediação nos processos sociais: “a arte como um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo” (GELL, 1998, p. 251).

¹⁹ O coletivo Chim↑Pom é composto pelos artistas Ushiro Ryūta, Hayashi Yasutaka, Ellie, Okada Masataka, Inaoka Motomu e Mizuno Toshinori.



Frame da obra *REAL TIMES* (CHIM↑POM, 2011). Na cena, dois integrantes do coletivo suspendem a bandeira criada durante a performance realizada em um mirante a 700 metros da Usina Nuclear de Fukushima Daiichi, visível ao fundo. Créditos: CHIM↑POM, 2011.

“*Don’t Follow the Wind*” (2011) nos leva ao cerne dos debates ambientais e sociais das consequências perversas dos maus usos da energia nuclear e traz à tona uma série de questionamentos que surgiram muito antes, após os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, atravessando grandes crises socioambientais que povoam o desenvolvimento acelerado do país após a Segunda Guerra. Idealizada pelo coletivo quatro anos após o desastre em quatro lugares dentro da zona de exclusão, a exposição é um produto da colaboração de doze artistas japoneses e estrangeiros, entre eles os seis membros do coletivo organizador, e permanecerá sem acesso ao público e sem data para terminar até que a região seja novamente considerada segura ao acesso – fato que não ocorreu até a presente data em muitos dos lugares evacuados. Como uma resposta à própria impossibilidade de continuação da vida nessas regiões, a exposição reflete de forma significativa esse vazio (humano) causado pelo desastre e as transformações que essas paisagens sofrem pelo agenciamento da catástrofe; não poder acessar a exposição é também uma forma de reafirmar a interrupção das relações sociais que ali eram vividas. “*Don’t Follow the Wind*” é uma outra forma de entender esse mundo que passa a ser pensado na confluência de catástrofes; a arte torna reflexiva a experiência da vida: “*it reveals a capacity, common to all human beings, to disengage consciousness from the current of lived experience, so as to treat that experience as an object of reflection*” (INGOLD, 2000, p. 111).

Posteriormente, no mesmo ano, uma extensão da exposição foi instalada no *The Watari Museum of Contemporary Art* em Tóquio, sob o título “*Don’t Follow the Wind: Non-Visitor Center*”, onde, ainda que visíveis ao público, as obras foram mantidas

também isoladas: uma reprodução em menor escala da inacessibilidade do projeto original. A mostra nos faz vislumbrar, através das zonas de exclusão, um futuro sórdido que teima em se manifestar no presente. Nossas impressões sobre as crises ambientais e os desastres nucleares se tornam bem diferentes quando os confrontamos cara a cara, deslocando essas paisagens do isolamento para dentro da metrópole, que refletem “um meio empobrecido e sórdido, um deserto ecológico e um inferno sociológico” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 33). Ser confrontados com esse futuro em uma exposição é encarar de frente este sombrio porvir. Apesar dos evidentes deslocamentos, *Don't Follow the Wind* parece tentar reconectar uma série de relações que o acidente nuclear desfez, desestabilizando nossas noções de tempo e espaço para que pensemos sobre a gravidade da catástrofe.

Assim, o conjunto de obras criadas e expostas na zona de exclusão buscam, ao mesmo tempo, pensar esses novos lugares criados pelo regime da radioatividade bem como evidenciar as ausências e as rupturas e reestabelecer as conexões perdidas em razão do desastre nuclear. *Tome-ishi Boundary* de Miyanaga Aiko e *Time Travellers* de Takeuchi Kota são algumas das obras de artistas japoneses que colaboraram com o projeto, todas produzidas em 2015 e expostas na zona de exclusão de Fukushima com contrapartidas em Tóquio. Compostas de vidro radioativo, as esculturas de Aiko Miyanaga, “*Tome-ishi Boundary*”, evidenciam a fronteira imaginária entre a zona de exclusão e o resto do Japão. A obra remete às *tomeishi* (pedra de parada), típicas da filosofia zen, que denotam limites ou proibição de acesso, tradicionalmente usadas em jardins japoneses. Já “*Time Travellers*” de Takeuchi, ao invés de estabelecer limites, os desconstrói: fotografias em tamanho real do próprio artista vestindo roupas abandonadas na zona de exclusão habitam os espaços agora vazios, sobrepondo temporalidades no local onde ela foi registrada.

A arte parece, assim, não desfazer o isolamento criado pela radiação, mas busca produzir passagens e torções na nossa percepção para que surjam novas possibilidades de pensar e viver esse mundo que não pode mais ser habitado, mas que também não deve ser esquecido. A devastação é inimaginável, logo devemos imaginá-la, apesar de tudo²⁰. Na exclusão, apenas a arte insiste ocupar as paisagens devastadas. Todo o conjunto da exposição deixa muito visível o conceito estético *yūgen* (oculto), que diz respeito ao

²⁰ Referência à reflexão de Didi-Huberman em sua visita a Auschwitz-Birkenau. Seguido desse pensamento, completa: “para representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber” (2017, p. 30).

mistério e a profundidade, que reverberam com os escritos já citados de Tanizaki sobre a estética japonesa, através da tensão que se estabelece entre o que é mostrado e o que é escondido, o explícito e o oculto, a luz e sombra que são dicotomias que constituem “uma constante própria à estética japonesa” (NAKAGAWA, 2008, p. 111). A tensão entre essas axialidades dicotômicas é o que o antropólogo Nakagawa Hisayasu classifica como “jogo metonímico” que tem justamente a função de mostrar o que não é mostrado através da evidência da ausência, produzindo na arte uma “harmonia complementar de dois elementos, um visível, outro invisível, de modo que o primeiro evoca mais ainda o segundo” (NAKAGAWA, 2008, p. 126).

Faz-se aqui importante retornarmos a discutir os fantasmas. As assombrações, manifestações de múltiplos passados, possuem como característica o estranhamento (*erie*, *uncanny*) mas, como aponta Karen Barad (2017), estas assombrações não são imateriais:

Hauntings are not immaterial. They are an ineliminable feature of existing material conditions. In the aftermath of Fukushima, for example, nuclear time, decay time, dead time, atomic clock time, doomsday clock time – a superposition of dispersed times cut together apart – are swirling around with the radioactivity in the Pacific Ocean (BARAD, 2017, p. G107).

“*Don't Follow the Wind*” é também uma assombração, um chamado de insurgência: seu título remete à história de um morador, um pescador da província de Fukushima que teria mudado sua rota de fuga ao analisar a direção do vento, de forma a evitar a radiação que estava, certamente, sendo transportada pelas correntes de ar. “Não siga o vento”, um manifesto sobre como a relação dos japoneses com a natureza seria capaz de salvá-los da catástrofe, da doença e da barbárie por vir, também pretende nos fazer questionar as informações autorizadas do governo e das grandes empresas, a pensar fora do fluxo, como uma clara referência a forma através da qual o governo japonês e a TEPCO (*Tokyo Electric Power Company*) lidaram com o caso de Fukushima. A real gravidade da situação foi apenas admitida muito tempo após o ocorrido, colocando a vida de muitas pessoas em risco²¹.

As obras de arte produzidas pelo coletivo Chim↑Pom dentro das zonas de exclusão de Fukushima poucos dias após o desastre, bem como a iniciativa de organização da

²¹ A evacuação da zona de exclusão de trinta quilômetros foi feita paulatinamente durante duas semanas, mesmo tendo sido considerada, em segredo, a evacuação de Tóquio, distante mais de 200 quilômetros do foco da radiação, nos dias seguintes à fusão dos reatores nucleares (ROBINSON 2016).

exposição “*Don’t Follow the Wind*” após quatro anos do acidente, representam também ações políticas de contrainformação e sua eficácia enquanto práticas estéticas, reside justamente em tornarem-se atos de resistência porque, segundo Deleuze, a arte é a única coisa que resiste à morte: “nem toda obra de arte é um ato de resistência e, entretanto, de certo modo, ela é” (DELEUZE in DUARTE, 2013, p. 397). No cerne do debate sobre os riscos da energia nuclear e sobre as novas relações estabelecidas pelas transformações da sociedade japonesa pós-catástrofe encontram-se estes jovens artistas que, através de uma negociação entre ativismo e produção artística, abraçam a ambiguidade do discurso japonês “*that is both complicit and critical*” e articulam em suas ações a urgência do desastre “*through risky and absurd action, the seemingly useless but necessary role of art and imagination*” (CHIM↑POM, 2012, p. 15).

Questões acerca da presentificação da catástrofe e o imaginário nuclear que se forma após o desastre implicam, necessariamente, em discutir também uma nova relação de alteridade que é estabelecida pelas desestabilizações derivadas da crise. As rupturas da catástrofe redefinem nossas perspectivas: elas aparecem em múltiplas escalas, separando os mundos visível do invisível, o real do imaginário, a vida e a morte, criando paisagens complexas através de diversos agenciamentos humanos e não-humanos. A representação na arte pós-Fukushima dá lugar a formas de presentificação do desastre que estabelecem-se justamente na desconstrução de noções há muito estabilizadas, trazendo as paisagens devastadas de fora para dentro dos museus galerias de arte: “*rather than represent the outside world, they present it*” (CHARLESWORTH, 2018, p. 143). A presentificação torna-se, desta forma, um meio fundamental da arte, especialmente a produção artística japonesa, de lidar com o isolamento das zonas de exclusão, com a ruptura das relações sociais estabelecida pela economia do desastre e, sobretudo, como forma de crítica política e transformação do trauma em memória social.

UMA BREVE CONCLUSÃO

A produção de arte nos contextos de exclusão nuclear parece ser, também, uma busca por uma articulação ético-política entre meio ambiente, relações sociais e subjetividade para a “recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios” (GUATTARI, 2012, p. 15). Essas novas práticas se aproximam da ideia de *permanecer com o problema* de Donna Haraway (2016): precisamos aprender a estar verdadeiramente presentes no mundo em crise, descartando a fé cega na tecnologia e os discursos que nos

dizem que é tarde demais para agir. Permanecer com o problema requer que sejamos capazes de produzir respostas sem negar o problema ou nos render a ele; requer que as conexões sejam reestabelecidas e que todos estejamos juntos, segundo Haraway, em combinações inesperadas: “*we become-with each other or not at all*” (HARAWAY, 2016, p. 4). As reflexões que proponho aqui junto à produção artística japonesa pós-Fukushima não são, de maneira nenhuma, instruções de como virar este jogo que, ao que parece, estamos perdendo; são, antes, proposições de formas diferentes de jogá-lo, formas de permanecer com o problema cultivando nossa capacidade de resposta aos desdobramentos do Antropoceno. É mostrar respostas ao desastre produzidas por artistas que se propuseram a jogar sem conhecer as regras do jogo.

Os vazios criados pelo desastre dão lugar a uma economia criativa que auxilia a repensar o conhecimento produzido no passado, a rever as ações tomadas no presente e a planejar um futuro onde suas consequências sejam minimizadas ou, mais ainda, tornem-se faróis para que eventos catastróficos de grandes proporções não causem tantos danos como os que nos atingiram no presente. A arte pode ser capaz, assim, de tornar em experiência os destroços da contemporaneidade. Exemplos de como a memória dos desastres influenciam a arte e os modos de viver das sociedades estão espalhados pelo mundo; apesar de causar a destruição, a agência da natureza assume, no Japão, papel fundamental principalmente através da sua relação dialógica e horizontalizada com a cultura. Para além da dicotomia presente no pensamento ocidental, essa “ausência de distinção nítida entre o homem e a natureza” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 99) no Japão favorece em grande medida o potencial criativo muitas vezes ligado ao renascimento ou reconstrução da sociedade através da mesma natureza que a devasta, um ciclo ecológico de criação e destruição do qual seres humanos, animais e seres mais-que-humanos fazem parte igualmente.

A arte produzida pós-Fukushima nos questiona, então, sobre como lidaremos, daqui para frente, com essa exclusão que se tornou realidade. Através da ausência, ela nos coloca de frente com nós mesmos e nos permite desacelerar e pensar em como lidar com a potência devastadora e latente da radioatividade através de um contexto dialógico de produção de conhecimento através de novas práticas que considerem as particularidades. Assim, as obras do coletivo Chim↑Pom, especificamente àquelas produzidas na exclusão nuclear não tem a ver com a representação, mas com um devir, uma produção de novas formas de entender esse novo mundo que insiste em não acabar.

“*Don't Follow the Wind*”, por exemplo, cria um novo mundo de possíveis através de um contradiscurso às narrativas da violência humana, tornando-se um dispositivo que nos faz sobreviver à catástrofe e a barbárie por vir. A arte produzida em Fukushima é uma resistência no presente a um futuro provável, uma subversão de uma ordem estabelecida pela radioatividade e faz da arte contemporânea japonesa um movimento político em busca de um desenvolvimento menos violento, afinal “não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda” (DELEUZE in DUARTE, 2013, p. 398).

REFERÊNCIAS

BARAD, Karen. No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime-mattering. In: TSING, Anna; SWANSON, Heather; GAN, Elaine; BUBANDT, Nils. Orgs. *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHARLESWORTH, J.J. Catastrophe always happens to other people. In: KONDO, Kenichi (Org.). *Catálogo da exposição Catastrophe and the Power of Art*. Tóquio: Mori Art Museum, 2018.

CHIM↑POM. *Super Rat*. Tokyo: PARCO CO., LTD, 2012.

DANOWSKI, Déborah. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Instituto Socioambiental, 2017.

DE RIGUEUR. *CHIM↑POM in conversation with Antonin Gaultier, Tokyo, October 2011*. De Rigueur Book 3, Edição do Kindle, 2012.

DELEUZE, Gilles. “O que é o ato de criação?” In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DINITTO, Rachel. Literature maps disaster: the contending narratives of 3.11 fiction. In: IWATA-WEICKGENANT, Kristina. Org. *Fukushima and the Arts: negotiating nuclear disaster*. New York: Routledge, 2018.

FIGUEROA, Pablo. Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster. In: GEILHORN, Barbara; IWATA-WEICKGENANT, Kristina. Org. *Fukushima and the Arts: negotiating nuclear disaster*. New York: Routledge, 2018.

GEILHORN, Barbara; IWATA-WEICKGENANT, Kristina. Negotiating nuclear disaster: an introduction. In: GEILHORN, Barbara; IWATA-WEICKGENANT, Kristina. Org. *Fukushima and the Arts: negotiating nuclear disaster*. New York: Routledge, 2018.

GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 2012.

- HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- IGARASHI, Yoshikuni. “Entrevista com Yoshikuni Igarashi”. In: GREINER, Christine. *Em busca do Japão contemporâneo. Conversas, ensaios e traduções*. São Paulo: Hedra, 2013.
- INGOLD, Tim. “Totemism, animism and the depiction of animals”. In: *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London & New York: Routledge, 2000.
- _____. The Temporality of the Landscape. In: *World Archaeology*, Vol. 25, No. 2, Conceptions of Time and Ancient Society (Oct., 1993), pp. 152-174.
- IVY, Marilyn. *Discourses of the vanishing: modernity, phantasm, Japan*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- KONDO, Kenichi (Org.). *Catálogo da exposição Catastrophe and the Power of Art*. Tóquio: Mori Art Museum, 2018.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da Lua: escritos sobre o Japão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MORTON, Timothy. *Dark Ecology: for a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa. Ensaio de antropologia recíproca*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- ROBINSON, Andrew. *Earth-Shattering Events. Earthquakes, nations and civilization*. London: Thames & Hudson, 2016.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naif, 2015.
- TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TSING, Anna; SWANSON, Heather; GAN, Elaine; BUBANDT, Nils. Orgs. *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Do duplo à imagem”. In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- WAITE, Jason. The Energy Paradox. In: *Art Papers Magazine: Energy Structures* (Spring/Summer 2019), vol. 43, pp. 21-26.
- YONEYAMA, Shoko. *Animism in Contemporary Japan: voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan*. New York: Routledge, 2019.
- _____. “Animism. A Grassroots Response to Socioenvironmental Crisis in Japan”. In: *New worlds from below: informal life politics and grassroots action in twenty-first century Northeast Asia*. Acton: ANU Press, 2017.