

Recebido em 28/03/2024 e aprovado em 14/09/2024

A ESCOLA DE YOKOHAMA COMO ESPAÇO TRANSCULTURAL E A SUA RELAÇÃO COM O TURISMO NA NASCENTE FOTOGRAFIA JAPONESA (1860-1900)

Rogério Akiti Dezem¹

Resumo: No contexto imperialista da segunda metade do século XIX os fotógrafos estrangeiros e os seus estúdios, voltados para o comércio do *souvenir* fotográfico, representavam uma moderna profissão de observação e supervisão do Outro por excelência. A singularidade da Escola de Yokohama e sua importância histórica no alvorecer da fotografia japonesa (1850-1900), vai além do espaço dos estúdios. Norteadora de um processo transcultural, produto da intersecção de olhares estrangeiros e japoneses a partir dos estúdios - ou fora deles - voltados para a maneira de ver e representar o Japão e os japoneses. Usaremos o conceito de fotografia Orientalista como parâmetro para apresentar e analisar o *souvenir* fotográfico produzido nestes espaços, que alimentavam o desejo do olhar de viajantes e turistas, mas também serviam como documentos para etnógrafos e orientalistas. Neste artigo são analisadas algumas imagens produzidas no período a partir de duas perspectivas: do seu diálogo com o universo do *ukiyo-e* e da sua representatividade e formas de disseminação no nascente mercado turístico japonês de *souvenir* fotográfico. Nosso objetivo é demonstrar que a Escola de Yokohama teve um papel decisivo na construção de narrativas visuais perenes acerca do Japão e dos japoneses.

Palavras-chave: Escola de Yokohama. *Souvenir* fotográfico. Transculturalismo

THE YOKOHAMA SCHOOL AS A TRANSCULTURAL SPACE AND ITS RELATIONSHIP WITH TOURISM IN EARLY JAPANESE PHOTOGRAPHY (1860-1900)

Abstract: In the imperialist context of the latter half of the 19th century, foreign photographers and their studios, with a primary focus on trading photographic souvenirs, embodied a modern profession characterized by observation and supervision of the Other to an exceptional degree. A singular characteristic of the Yokohama School lies in its historical significance during the emergence of Japanese photography (1850-1900), its impact extends beyond the confines of studio spaces. Guiding a transcultural process, the product of the intersection of foreign and Japanese perspectives from studios—or outside them—focused on the ways of seeing and representing Japan and the Japanese. We will use the concept of Orientalist photography as a parameter to present and analyze the photographic souvenirs produced in these spaces, which fueled the visual desires of travelers and tourists, but also served as documents for ethnographers and Orientalists. In this article, some images produced during the period are analyzed from two perspectives: their interaction with the realm of *ukiyo-e* and their significance and methods of circulation within the

emerging Japanese tourist market for souvenir photography. The objective is to illustrate that the Yokohama School significantly influenced the development of enduring visual narratives concerning Japan and its people.

Keywords: Yokohama school. Souvenir photography. Transculturalism

Introdução

A invenção da câmera mudou a maneira como o homem vê
(John Berger, 1972)

Neste artigo, gostaríamos de analisar a representatividade histórica e imagética que as *Yokohama shashin* ("fotografias produzidas em Yokohama")² ou *souvenir* fotográfico (jap. *omiyage shashin*)³, visto como um importante *corpus* documental híbrido, materializado a partir do "desejo do olhar" europeu e estadunidense sobre o Japão na segunda metade do século XIX. Olhar que foi construído a partir de diálogos transculturais – nem sempre harmoniosos – a partir de zonas de contato (PRATT, 2010) com a nascente cidade portuária de Yokohama e seus estúdios de fotografia estrangeiros e japoneses. *A priori*, para uma melhor compreensão deste diálogo imagético é necessário contextualizar o período sob uma perspectiva de transitoriedade histórica, além de delimitar e identificar os espaços de produção e veiculação dessas imagens, produto direto da relação não só entre olhares, mas técnicas de representação inovadoras e tradicionais. Consideramos esses passos iniciais relevantes para não cairmos na tentação da retórica saidiana (SAID, 1978) como uma via única para refletir sobre os olhares estrangeiros relativos ao Japão e os seus habitantes no período. Como *leitmotiv* de nossa análise no campo da cultura e das artes visuais, cito o teórico de estudos literários pós-coloniais Ali Behdad:

Meu argumento é de que o 'Orientalismo' deve ser compreendido não apenas como discurso ideológico de poder ou como um termo neutro no campo da História da Arte, mas muito mais como uma rede de relações estéticas, econômicas e políticas que perpassam as fronteiras históricas e nacionais (BEHDAD, 2016, p. 13, tradução nossa).

A historiografia (MARUYAMA, 1972; BEASLEY, 1972; NORMAN, 1975; LEHMANN, 1982; CONROY; DAVIS; PATTERSON, 1984; HARDCARE; KERN, 1997;

DE BARY; GLUCK; TIEDEMANN, 2006; JANSEN, 2006) aponta para as décadas de 1850 e 1890⁵ como um momento de transitoriedade político-histórica, socioeconômica, intelectual e cultural nunca antes visto na história japonesa. Nas palavras do historiador japonês Irokawa Daikichi, a influência da civilização europeia e estadunidense sobre o Japão entre as décadas de 1860-1870, foi traumática e disruptiva em um nível raramente visto na história dos intercâmbios culturais (IROKAWA, 1975, p. 3-18). Essa constatação vai ao encontro da análise do jornalista e intelectual Takekoshi Yōzaburo (1865-1950) na obra *História do Novo Japão* (jap. *Shin Nihon Shi*), publicada entre os anos de 1891-1892. Takekoshi foi o primeiro intelectual a afirmar que:

A Revolução Meiji representa um terceiro tipo de revolução, distinta de modelos revivalistas ou idealistas. Como na França de Luís XVI e nas colônias americanas, essa revolução ocorreu em uma sociedade sem as tradições de liberdade e direitos da população – como também não foi guiada por um ideal ou ideologia coerente. O resultado foi algo que poderia ser descrito apenas como uma “revolução anárquica (TAKEKOSHI, 2005 apud TADASHI, 2019, p. 55, tradução nossa).

Ao retomar a tese de Takekoshi, o cientista político Karube Tadashi, adverte que o uso do adjetivo “anárquico” (jap. *Ranseiteki*) não significaria conflito civil ou revoltas, mas a maneira como os acontecimentos pós-1867 impactaram de forma intensa ou gradual, mas pouco organizada, principalmente no campo sociocultural. Desse modo:

[...] “anárquico” parece implicar em um movimento que não foi produto de intenções ou planejamento de indivíduos, mas resultado de grandes forças que conduziram a sociedade em direção a revolução (TADASHI, 2019, p. 55, tradução nossa).

Esse processo “traumático e anárquico”, se deu a partir não só de resistências, como também da receptividade e de uma complexa relação de assimilação, integração e hibridização de elementos estrangeiros e japoneses - às vezes díspares - em momentos e locais específicos (ZOHAR; MILLER, 2022, p. 8) do arquipélago japonês. Podemos citar as cidades portuárias de Nagasaki, Hakodate e Yokohama - as duas últimas, recém-abertas à influência estrangeira a partir do final da década de 1850 - como espaços pioneiros de

interlocução com o Outro europeu e estadunidense no período. A fotografia e o ato de fotografar podem ser considerados paradigmas dessa relação do Japão com o mundo moderno (i.e. Europa e Estados Unidos) a partir de meados do século XIX (DEZEM, 2021).

Simbolicamente, o ponto de partida desse diálogo ocorreu em um encontro ocorrido em 15 de março de 1854. Naquele dia, o jovem artista e fotógrafo estadunidense Eliphalet Brown Jr. (1816-1886) preparava o seu daguerreótipo⁶ para registrar mais um dos encontros entre as autoridades estadunidenses lideradas pelo Comodoro Mathew C. Perry (1794-1858) e uma comitiva de representantes do xogunato na praia da vila de Yokohama. No local, além das autoridades e curiosos, foram apresentados pelos estadunidenses “novos” aparatos tecnológicos: um telégrafo, uma miniatura de locomotiva à vapor, além da câmera de Brown. Um samurai de meia-idade e ares de intelectual, se aproximou do fotógrafo estrangeiro enquanto o mesmo manipulava uma placa de cobre para ser usada. Ele apontou para as placas como se pedisse para que o jovem fotógrafo repetisse o processo. Atendido prontamente, o curioso senhor logo após acompanhar com atenção o processo de sensibilização, exposição e revelação, perguntou em japonês: “*lojiumu ka, boribumu ka?*” (“lodo ou bromo?”) (DOBSON, 2023, p. 7). Surpreso, Brown respondeu sem titubear, “Bromo!”. Para a satisfação de *Shōzan Sakuma* (1811-1864), o interlocutor japonês “estudioso do saber Ocidental” (jap. *Rangakusha*) já familiarizado com alguns segredos ocidentais como a fabricação de vidro, a eletricidade e a daguerreotípia⁷.

Acontecimento banal, ele evidencia a maneira como o nascente aparato fotográfico e sua aura de modernidade foram inicialmente apropriados⁸ pelos *rangakusha*, fascinados pela possibilidade de representar a realidade de forma fiel através de uma câmera no alvorecer da fotografia no Japão (1840-1850).

Esse diálogo com o Outro, representaria em uma perspectiva micro-histórica (GINSBURG, 1976; LEVI, 2000) o processo *transcultural*:

[...] ação não-passiva e que ocorre quando sociedades subalternas ou subjugadas têm espaços para liberdade de escolha daquilo que irão absorver e como irão usar este conhecimento sobre o “outro”, apropriando-se e reinventando-se a partir de seus próprios termos e necessidades (ORTIZ, 2003; PRATT, 1991, 1992; ARCHIBALD, 2007 apud CODELL, 2016, p. 5).

A transculturalidade tem como uma das principais premissas, transitar pela negociação e intersecção e não por imposições - no âmbito cultural, por exemplo - visando a dominação. Portanto, a fotografia como uma tecnologia importada, adotada e dominada por uma elite japonesa ao longo da década de 1850 reforça a afirmação da professora e antropóloga visual egípcia Mounira Khémir (1999, p. 110-111, tradução nossa):

Como uma mídia inventada pelos europeus, a fotografia aponta para as condições de sua produção. Embora necessário, esse fato não minimiza a questão de que a fotografia é também uma história de encontros e trocas, mesmo que violentos no campo simbólico.

No âmbito dos conceitos e palavras importadas da Europa que deveriam ser adaptadas ou vertidas à língua japonesa, encontrava-se a própria definição do termo “fotografia”, técnica ainda pouquíssimo difundida no arquipélago na década de 1850. O termo que se tornou recorrente até os dias atuais para representar essa nova técnica foi *shashin* a partir da combinação de dois ideogramas: 写 “reproduzir” 真 “verdade”. Termo de origem chinesa que já era utilizado para denominar a escola chinesa de pintura (retratos) (IIZAWA, 1995, p. 38-39).

No entanto, em seus primeiros anos, essa técnica de “escrever com a luz” foi descrita como um “espelho de imprimir a sombra” (jap. *inei-kyō*), “espelho de impressão direta da sombra” (jap. *chokusha-ei-kyō*) ou “espelho de imprimir sombras” (jap. *inshō-kyō*). Foi só a partir da década de 1860, com a abertura de estúdios fotográficos comerciais em Yokohama, que o termo *shashin* se tornou recorrente (IIZAWA, 1995, p. 39).

No período aqui perscrutado, a convivência de diferentes mídias com as tradicionais xilogravuras (jap. *ukiyo-e*), as nascentes litogravura e fotografia⁹ mudaram a maneira como o Japão passou a ser visualizado, como também

o modo pelo qual os japoneses passaram a retratar o Outro (não japonês) durante a era Meiji (1868-1912). Nesse momento de construções de narrativas imagéticas:

[...] as primeiras fotografias do Japão foram um dos muitos mecanismos pelos quais o ocidente construiu e sustentou a sua concepção de Japão no final do século 19 e essas imagens chocavam-se frequentemente com a maneira como os japoneses viam a si mesmos (HOCKLEY, 2006, p. 114, tradução nossa).

Ao longo deste artigo, analisaremos a Escola de Yokohama (1860-1900)¹⁰ e sua importância histórica e estética como espaço simbólico da produção do *souvenir* fotográfico e representativo de um diálogo transcultural entre fotógrafos japoneses e estrangeiros na segunda metade do século XIX, propondo um redirecionamento do olhar para além dos debates a partir da tese saidiana relativa ao Orientalismo¹¹. Desse modo, os estúdios fotográficos não seriam apenas vistos como produtores e disseminadores de discursos de dominação “ocidental”, contribuindo para a construção de um Japão idealizado a partir de olhares não-japoneses. Mas espaços de criação de narrativas imagéticas que vão além do *memento*, produzindo a partir da intersecção de saberes e olhares, um *corpus* de imagens único em um momento histórico de ajustes da nação japonesa perante a(s) modernidade(s). Como produto transcultural, essas imagens serão analisadas a partir do conceito de “fotografia Orientalista” definida por Behdad (2013, p. 11, tradução nossa) como:

[...] uma construção imaginária, embora sempre histórica e esteticamente contingente; marcada por fraturas icônicas e fissuras ideológicas, entretanto, regulada por um regime visual que naturaliza o seu modo particular de representação.

Para situar historicamente o leitor, tomamos como referência cronológica a divisão histórica proposta pelo historiador e colecionador de fotografias do leste-asiático do século XIX Terry Bennett (2006):

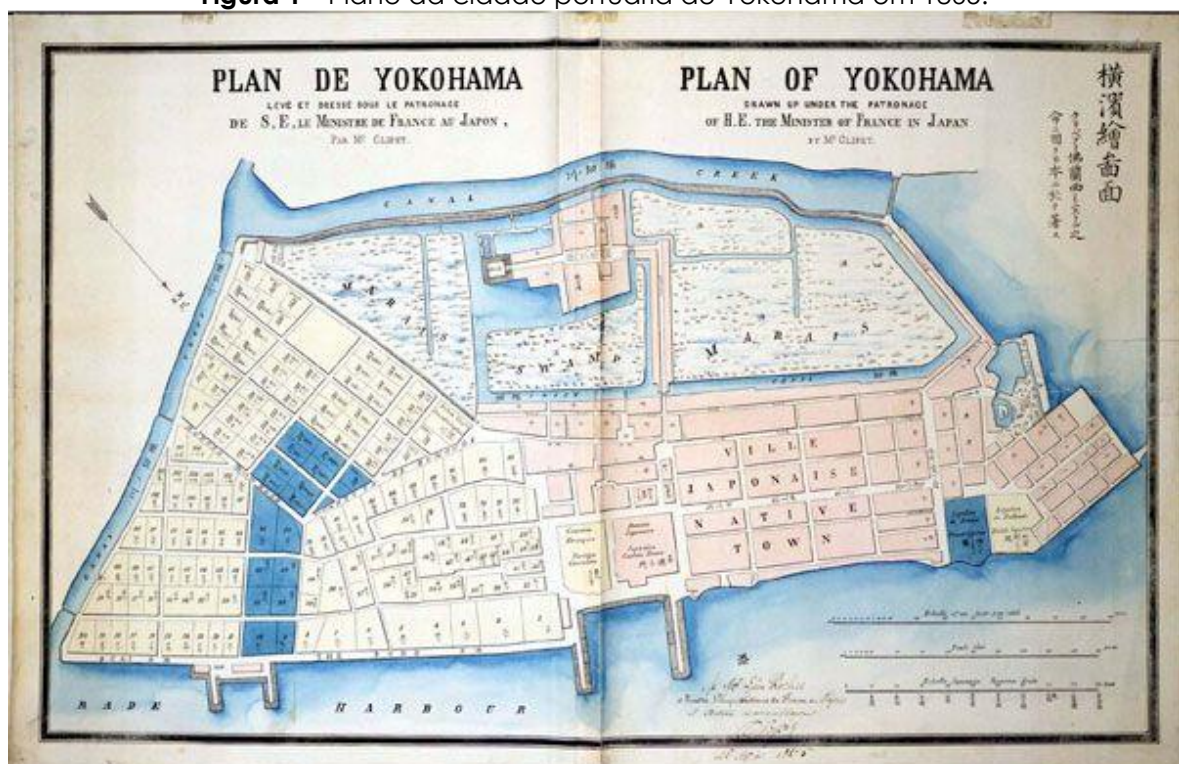
a) 1840-1850 - Chegada do aparato fotográfico e domínio da técnica (Nagasaki)

- b) 1860 - Domínio dos estúdios estrangeiros
- c) 1870 - Competição com os estúdios japoneses
- d) 1880 - estúdios estrangeiros desaparecem
- e) 1890 - domínio dos estúdios japoneses
- f) 1900 - Transição - declínio das *Yokohama shashin*

É importante ressaltar que até meados da década de 1990, os pesquisadores da fotografia japonesa (ITO, 1968; WATANABE, 1971; WORSWICK, 1979; DOWER, 1980) do período aqui analisado, tinham a tendência em analisar de forma simplista e pouco aprofundada o nascimento desta mídia, dividindo o tema em “fotógrafos ocidentais no Japão” em uma oposição hermética à categorização de “fotógrafos japoneses”, considerando o período como uma “pré-história” da fotografia japonesa. Essa falsa dicotomia oblitera as relações transculturais inerentes ao desenvolvimento e disseminação da fotografia em terras japonesas (Ver KINOSHITA, 2003; BEHDAD, 2013; GARTLAND, 2016; MIZUSHIMA, 2024).

1. A “Escola de Yokohama” (estúdios)

Figura 1 - Plano da cidade portuária de Yokohama em 1865.



Fonte: JAA (2010, s.d.).

É possível afirmar historicamente que os três centros pioneiros de introdução, produção e desenvolvimento da fotografia no Japão ao longo das décadas de 1850 e 1890 foram as cidades portuárias de Nagasaki, Yokohama e Hakodate, abertas ao exterior ainda no tenso período do *Bakumatsu* (1853-1867)¹².

Yokohama foi aberta ao comércio exterior em 1859 - a primeira vez em mais de dois séculos que estrangeiros foram autorizados a viver e comercializar no continente japonês¹³. A abertura pode ser atribuída à assinatura, no porto de Shimoda, do Tratado de Amizade e Comércio (jap. *Nichibei Shūkō Tsūshō Jōyaku*), conhecido como "Tratado Harris", de 29 de julho de 1858, que os Estados Unidos, com o seu poderio militar, impuseram ao Japão - tal como fizeram outras potências ocidentais, cada um com seu próprio tratado. No entanto, o Tratado Harris especificou a vizinha Kanagawa, e não Yokohama, como o porto de extraterritorialidade em Edo (atual Tóquio).

Kanagawa ficava na rota de Tōkaidō, a principal via entre Quioto e Edo, e era, portanto, ideal para comunicações rápidas e fáceis. Yokohama, por outro lado, ficava a vários quilômetros da rota e tinha apenas uma única estrada de acesso, tornando fácil monitorar e controlar todo o comércio entre Yokohama e o resto do Japão. O governo japonês foi inflexível face aos protestos do embaixador britânico, Rutherford Alcock (1809-1897), e do embaixador estadunidense, Townsend Harris (1804-1878) pela liberação e acesso à Kanagawa. O intuito governamental teve êxito pelo fato de que os comerciantes estrangeiros, ansiosos para começar rapidamente a negociar com o Japão, mudaram-se para Yokohama com suas extensas instalações prontas, alheios às disputas políticas quando a tão esperada oportunidade de iniciar o comércio com o Japão se concretizou. A comunidade comercial estrangeira vivia em Yokohama, enquanto a comunidade diplomática vivia em Kanagawa.

Como visto na introdução, a acanhada vila de pescadores de Yokohama tornou-se como um ponto de intersecção diplomática e cultural entre japoneses e estrangeiros em meados da década de 1850. Na concepção da linguista estadunidense Maria L. Pratt, podemos considerar as

idades portuárias como “zonas de contato”, espaços sociais onde culturas interagem, podendo ocorrer choques e conflitos associados ao caráter interativo e imprevisível de encontros coloniais (PRATT, 2010). Desse modo, o processo de transculturação serviria como base e condutora das representações imagéticas e dos discursos que se conformam a partir dessas zonas. Sob a perspectiva estrangeira (residentes e viajantes), Yokohama se tornava um espaço de transição, um “não Japão”, em contraponto a Edo, um “Japão real”, devido a sua inacessibilidade até o início da década de 1870. Segundo o historiador da arte australiano Luke Gartlan (2016, p. 93, tradução nossa):

Yokohama foi o maior ponto de trocas culturais de tecnologia, práticas visuais e sistemas de conhecimento, vindo a testemunhar também o crescimento de uma indústria fotográfica formatada por interesses tanto japoneses quanto não-japoneses.

Ainda segundo Gartlan (2016, p. 102), os estúdios fotográficos, como veremos a seguir, funcionavam de certo modo como espaços de transculturalidade e de negociação entre operadores (japoneses ou estrangeiros) e a clientela geralmente estrangeira. Desse modo, as fotografias produzidas em Yokohama como *souvenirs* “[...] eram multifacetadas, produtos de uma indústria cosmopolita capaz de afirmar ou contestar os estereótipos culturais japoneses” (tradução nossa).

Foi nesse palco que durante a década de 1860 os primeiros estúdios fotográficos estrangeiros e japoneses floresceram, inicialmente voltados para a crescente comunidade local estrangeira, localizada na área esquerda do plano diretor da cidade (**figura 1**), enquanto a maioria dos estúdios se encontrava na área esquerda logo após a entrada porto em *Bentendori 2 e 3 chōme*.

Nos primeiros anos, os residentes e viajantes - geralmente comerciantes -, além de retratos, estavam interessados em imagens de localidades próximas ao porto, reproduzidas em sépia ou branco e preto como *mementos* do período em que estiveram no Japão. As sanções das autoridades japonesas

do *Bakumatsu*, que limitavam o deslocamento fora das cidades abertas aos estrangeiros, dificultava o registro de imagens em áreas fora dos limites permitidos. Essa limitação fez com que um olhar inicial sobre “o Japão” fosse mediado pela vivência em certas áreas e pelo nascente *souvenir* fotográfico produzido pelos estúdios, que acabavam por monopolizar esses olhares iniciais sobre o Japão. Mas isto não impediu que alguns destemidos fotógrafos conseguissem se aventurar além dos limites permitidos, produzindo portfólios diversos - e desejados por viajantes e turistas -, como iremos ver adiante.

As limitações de deslocamento pelo território japonês¹⁴ foram suspensas a partir de 1874, quando o governo passou a emitir o *Passe Especial para Viajar ao Interior* (jap. *Gaikokujin Naichi Ryoko Injun Jōrei*), devido as pressões de autoridades estrangeiras e ao aumento do fluxo de turistas ao Japão. Nesse contexto, com o crescimento de um mercado consumidor do *souvenir* fotográfico e a diversificação de temas retratados pelos estúdios para além de Yokohama como a importante rota de Tōkaidō (**figura 7**), as cidades de Quioto, Kanagawa, Kamakura e Nikko, ocorreu a efetiva profissionalização dos estúdios que passaram a competir pela clientela japonesa (geralmente autoridades) e, principalmente, pelos turistas estrangeiros. Segundo a historiadora japonesa Mio Wakita, foi a partir da década de 1870 que os estúdios se tornaram efetivamente *produtores, mediadores e direcionadores* do olhar estrangeiro – e também japonês – sobre uma nação que se abria efetivamente para o mundo (WAKITA, 2013, p. 90).

Figura 2 - Estúdio fotográfico em Yanagihara. "Quarenta e oito vistas célebres de Tóquio" (1871). Autor: Ikkei Shōsai. Xilogravura policrômica.



Fonte: Okazuka; Wagatsuma (2015, p. 48).

Em uma xilogravura vertical (**figura 2**) de autoria do artista japonês *Ikkei Shōsai*¹⁵, representando o aparato moderno (fotografia) a partir de uma arte tradicional (xilogravura), vemos um estúdio fotográfico em Tóquio como espaço mediador de olhares e representações. Na composição, uma câmera, a figura feminina - sujeito a ser retratado - e ao fundo uma imensa janela que parece emoldurar uma paisagem ao estilo *ukiyo-e*¹⁶. O ponto de fuga direciona o nosso olhar para a lembrança de um universo bucólico e idílico, enquanto no plano inferior da imagem dois japoneses (fotógrafos?) parecem confabular. O bem iluminado estúdio, projetado e decorado a maneira "ocidental", operado por japoneses, muito provavelmente produzia imagens para o consumo local. Pois na época (1871), em Tóquio havia um fluxo muito limitado de estrangeiros. No entanto, em pouco mais de cinco anos, a situação era bem diversa nas palavras do importador, distribuidor e promotor de equipamento fotográfico anglo-australiano Samuel Cooking (1845-1914):

Os japoneses têm alterado completamente a ideia a respeito da nossa arte em [branco e] negro como eles têm feito com outras questões [importadas] [...] hoje no Japão a fotografia é uma das indústrias mais regulares da nação e emprega, como eu poderia dizer, milhares de pessoas. Foi permitido para este autor participar do comércio de importação de todo material fotográfico necessário. Eu tenho agora nos registros do meu escritório em Yedo [Tóquio] não menos do que 180 fotografos como clientes, enquanto que apenas na capital existem cerca de 240 fotografos, além de um número bem maior espalhado por cada cidade no interior" (COOKING, *Notes from Japan* (1877) apud GARTLAN, 2009, p. 151, tradução nossa).

Uma representação de 1854 com algumas semelhanças com a xilogravura anterior, pode ser vista na gravura a seguir na **figura 3**:

Figura 3 – “Dedicando-se a fotografar a beleza de uma cortesã em Dainiji, um templo em Shimoda, para presentear o rei americano do navio negro” c.1854.

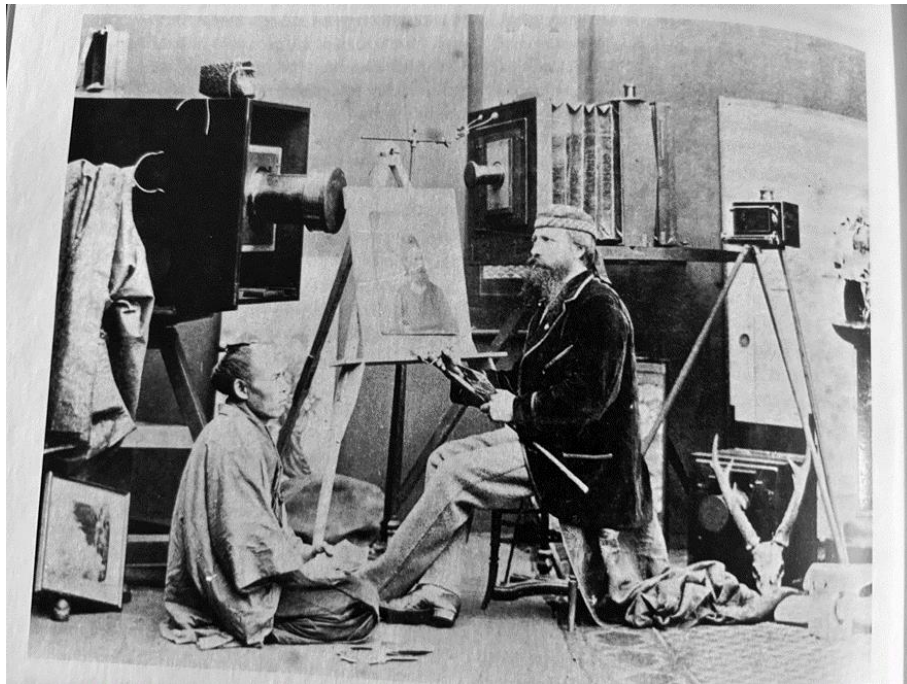


Fonte: Zohar; Miller (2022, p. 2).

Produzida e veiculada no Japão recém-aberto, a gravura acima representa possivelmente o fotógrafo estadunidense Eliphalet Brown Jr. e um assistente preparando o seu daguerreótipo, enquanto outro assistente ajeita a “modelo”. Na legenda, traduzida diretamente do japonês, compreende-se que a modelo (não identificada)¹⁷ pudesse ser alguma figura reconhecida por sua beleza física e por sua vestimenta vistosa, muito provavelmente uma

cortesã. O feminino no *souvenir* fotográfico foi uma presença constante (1860-1900)¹⁸, principalmente nos álbuns voltados para o mercado turístico - vistas como uma representação do exótico/erótico -, mas muitas vezes produzidas e consumidas no mercado interno por japoneses, que as desejavam a partir da concepção estética de imagens que enfatizassem o belo feminino (jap. *Bijinga*). Essa maneira nativa de olhar o feminino - e também o masculino - buscava, além da beleza física, uma representação estética de aspectos da beleza interna da retratada. Nas duas imagens (1854 e 1871), a figura feminina - diante da câmera e não por trás dela - é representada como um "objeto tradicional" a ser registrado por um aparato "moderno" sob uma perspectiva masculina (ing. *male gaze*. Ver Berger, 1972). Os diferenciais - além do espaço - se apresentam na nacionalidade daqueles que vão registrar o momento: estrangeiros e japoneses. E se na **figura 2**, há um ar de "distanciamento" entre os personagens masculinos japoneses perante a modelo, na **imagem 3**, notamos além do contato visual e físico entre os estrangeiros e a modelo, a língua a mostra daquele que está operando o daguerreótipo. Para o autor japonês que produziu essa gravura, o detalhe remeteria à deusa hindu da destruição e do renascimento Kali ou a uma suposta lascívia ocidental dos bárbaros do Sul (jap. *namban jin*) perante o feminino japonês? Como mediadores entre o aparato e o objeto a ser retratado, podemos notar que uma série de ancestralidades culturais e visuais como técnicas de representação, vocabulário visual e necessidades mercadológicas irão influenciar no produto final tanto na gravura como no *ukiyo-e*.

Figura 4 – Auto-retrato de Von Stillfried em seu estúdio de Yokohama (c. 1875). Impressão em albumina.



Fonte: Gartlan (2016, p. 1).

Em uma curiosa reprodução (**figura 4**), o autorretrato do fotógrafo austro-húngaro Raimund Von Stillfried (1841-1898) em seu estúdio, um dos mais reputados em Yokohama na década de 1880, nos deparamos com um universo simbólico que pode ser considerado representativo da fotografia em Yokohama. Na composição registrada em preto e branco, visualizamos no espaço transcultural do estúdio a *tecnologia*, representada pelas modernas câmeras importadas de vários formatos; a *hierarquia*, pelas posições da figura de Von Stillfried (centralizada) e do seu aprendiz japonês¹⁹ (sentado no chão); o *domínio da técnica moderna e tradicional*, representado pelos pincéis e pela pintura ao centro. Segundo Gartlan a adoção de iconografias de um pintor no estúdio era um costume recorrente de muitos fotógrafos no século XIX e servia para reforçar a sua credencial de artista (GARTLAN, 2016, p. 1). Em um contexto transitório no qual diferentes mídias eram utilizadas para representar e documentar o cotidiano japonês em transformação, a fotografia buscava seu espaço no panteão das artes e o “fotógrafo” era considerado um técnico, um “operador da câmera”.

2. Beato: O fotógrafo dos fotógrafos

As décadas de 1860-1880 representaram não só o desenvolvimento dos estúdios, como também um aprimoramento da técnica fotográfica e o amadurecimento de um imaginário (geralmente positivo) sobre o Japão a partir das fotografias produzidas pelos estúdios fotográficos pioneiros em Yokohama. Ambiente que se tornou altamente competitivo (1870-1880), mas ao mesmo tempo poroso, pois havia espaço para intersecções nas relações de cunho técnico, estético e comercial, principalmente entre mestres e aprendizes no domínio das técnicas fotográficas e inovações. Neste contexto, destacaram-se fotógrafos estrangeiros e japoneses como o pioneiro suíço Pierre Rossier (1829-1886) e o seu pupilo o fotógrafo japonês Ueno Hikoma (1838-1904) baseados em Nagasaki e os japoneses Shimooka Renjo (1823-1914), Kusakabe Kimbei (1841-1934) e o austríaco Raimund von Stillfried (1839-1911) e o italiano Adolfo Farsari (1841-1898) em Yokohama. No entanto, foi a figura emblemática do empreendedor e fotógrafo ítalo-britânico-grego Felice Beato (ca.1832-1909) residente no Japão entre os anos de 1863-1884, a principal referência quando se trata da produção, inovação e comercialização de *souvenir* fotográfico no arquipélago japonês no período (BANTA, 1988; IWASAKI, 1988; IIZAWA, 1995; KINOSHITA, 2003; HOCKLEY, 2004; BENNETT, 2006; WAKITA, 2013; GARTLAN, 2016; MENEGAZZO, 2017; SERNET, 2024)

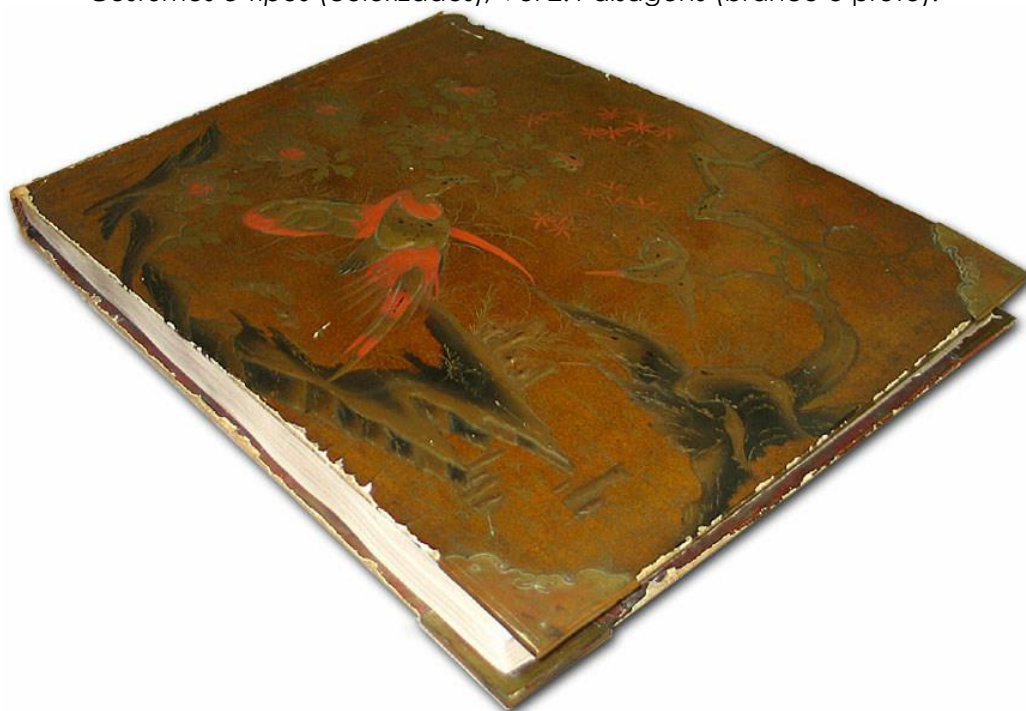
O fotógrafo Felice Beato, nasceu em Veneza e após muitas aventuras pela Ásia veio a falecer em Florença aos 77 anos. Considerado um dos mais importantes e pioneiros fotógrafos da segunda metade do século XIX, principalmente pelos seus trabalhos realizados em teatros de guerra e durante a sua estadia em terras japonesas.

Beato já tinha uma carreira como fotógrafo consolidada quando se estabeleceu em Yokohama, graças as suas imagens produzidas em alguns dos principais conflitos de meados do século XIX como a Guerra da Criméia (1855), Revolta dos Cipayos (1858) na Índia e a Segunda Guerra do Ópio (1860) na China. Em Yokohama ele foi o primeiro a reconhecer o potencial comercial não apenas das fotografias individuais comercializadas em vários tamanhos como era o costume, mas a partir da confecção de belos álbuns fotográficos,

contendo entre 50 e 100 imagens que se ajustassem ao gosto da clientela estrangeira que visitava o seu estúdio (HOCKLEY, 2004, p. 68). Em 1868 o primeiro álbum confeccionado por Beato (**figura 5**) é montado: *Olhares Fotográficos Sobre o Japão com Notas Históricas e Descritivas. Compiladas a partir de Fontes Autênticas e Observações Pessoais Durante a Residência de Muitos Anos* (ing. *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observation During a Residence of Several Years*). Fruto de extensivas excursões pelos principais pontos turísticos (e outros nem tanto...), criando um extenso e variado portfólio sobre a nação em vias de modernização e que começava a receber um fluxo cada vez maior de turistas de classe alta.

Uma parcela dos álbuns confeccionados pelo estúdio de Beato na década de 1870, eram considerados itens de luxo, como podemos notar na lista de preços em seu estúdio. Um “álbum completo” (100 imagens), custava cerca de \$200 dólares e “meio álbum” metade do preço. Para termos uma noção do alto preço desse souvenir especial, os valores dos álbuns eram equivalentes ao valor de seis meses ou até um ano do salário de um japonês médio (SERNET, 2024, p. 148).

Figura 5 - Álbum Olhares fotográficos do Japão com notas descritivas e históricas. Compiladas a partir de fontes autênticas e observações pessoais durante a residência de muitos anos (1868) produzido pelo estúdio de Beato em Yokohama em dois volumes: Vol 1. *Costumes e Tipos* (colorizados); Vol 2. *Paisagens* (branco e preto).



Fonte: Hockley (2010).

Sobre a sagacidade de Beato em compreender o nascente mercado fotográfico local:

Em geral, a obra de Beato *Photographic Views of Japan* é mais tranquila e completa do que o seu trabalho em outros países. Ao invés de batalhas e ruínas, ele inventariou os padrões sociais e ocupacionais que encontrava pelas ruas de Yokohama e catalogou as paisagens mais distantes possíveis assim que lhe foi permitido viajar para fora da cidade (HANDY, 1988, p. 56, tradução nossa).

A partir desse modelo de álbum contendo séries de imagens (muitas cuidadosamente colorizadas à mão) associadas a temas recorrentes como “Paisagens” “Portos abertos: Yokohama, Nagasaki e Hakodate” - onde notamos mais claramente o processo de modernização (Ver DEZEM, 2021) -, “Retratos”, “Templos e Santuários” e fotografias montadas em estúdio ou fora dele (jap. *Shajō*) retratando aspectos da “Vida urbana”, “Vida doméstica” e “Costumes”. Grande parte desse material era produzido a partir de olhares e gostos estrangeiros sobre o Japão, mas isso não impedia que estúdios

fotográficos japoneses seguissem essa lucrativa empreitada. Essa demanda gerou uma concorrência entre os principais estúdios que tinham como um dos principais objetivos apresentar uma imagem idealizada do Japão, visto como verdadeira *fairyland* na linguagem da época e que servisse também como um *souvenir* raro que muitas vezes seguia o itinerário da estadia (breve ou não) de quem adquiria o álbum fotográfico. A maneira como o experiente fotógrafo passou a retratar o Outro japonês, difere da maneira como ele retratou chineses e indianos no início da sua carreira²⁰ de fotógrafo Orientalista, corroborando a afirmação da curadora e historiadora da arte Melissa Banta (1988, p. 12, tradução nossa):

A fotografia comercial no Japão foi o resultado de uma singular relação transcultural, diferentemente da produção fotográfica de viajantes e expedicionários no século dezenove em outras regiões [...].

A seguir, podemos observar exemplos de *souvenir* fotográfico produzidas por Beato inspirados em composições do universo temático do *ukiyo-e*. As **figuras 6 e 7** representam um dos temas mais estimados pelos estrangeiros: as paisagens japonesas. Como a rota de Tōkaidō no trecho cênico de Hakone, uma paisagem tradicional (jap. *meisho-e*)²¹ representada na poesia e em xilogravuras (**figura 6**) revelando toda a monumentalidade do trecho e sua simbiose com a natureza. Olhar presente nas composições de fotógrafos estrangeiros (**figura 7**) e japoneses desde a década de 1860. A decisão de fotografar uma paisagem em particular estaria relacionada ao seu *status* (histórico, estético e comercial). Essa reputação foi estabelecida anteriormente a chegada dos turistas estrangeiros. Podemos citar como principais áreas cênicas a antiga capital Quioto como *Kyomizu dera* e *Kinkakuji*, exemplos deste modo de olhar japonês, em contraponto a Kamakura e o seu *Dai Butsu*, pouco retratado e “descoberto” graças ao *souvenir* fotográfico, tornando-se uma das imagens mais comercializadas pelos estúdios (BENNETT, 2006).

Figura 6 – Vista da passagem de Hakone na rota Tokaido (1855) por Utagawa Hiroshigue (1797-1858). Xilogravura colorizada.



Fonte: Hakone (s.d.).

Figura 7 – Vista da passagem de Hakone na rota Tôkaidô (c. 1864-65) por Felice Beato. Impressão em albumina em sépia.



Fonte: Hockley (2010).

O feminino japonês representado nos souvenirs fotográficos (**figura 8**) também sofreu influência dos motivos perpetuados no *ukiyo-e* (**figura 9**), reforçando muitas vezes um ideal de mulher japonesa vista como sutil, delicada, misteriosa e ingênua. Ideal muitas vezes reforçado a partir da seminudez²² da retratada, produzindo sensações visuais eróticas para o consumo privado – por meio de cópias avulsas ou álbuns - nos gabinetes vitorianos, parisienses e bostonenses²³. Imagens femininas que também poderiam ser interpretadas a partir de perspectivas etnográficas e/ou artísticas, quando exibidas nas feiras mundiais, exposições ou publicadas em livros e periódicos, representando personagens como gueixas, cortesãs, serviçais, musicistas, massagistas, esposas e filhas por exemplo.

Figura 8 – Detalhe de *O conto de Komachi na toaleta*. Autor: Utagawa Kunisada (1786-1865). Da série *Cem Belezas Femininas em lugares famosos de Edo* (1853).



Fonte: Wikiart (s.d.).

Figura 9 – Sem título (c. 1864-1866). Albumina colorida à mão. Autor: Felice Beato. s/d. Domínio Público.



Fonte: [Styles \(2015\)](#).

Segundo Bennett, referência nos estudos sobre a fotografia no Japão entre as décadas de 1850-1910, é importante fazer uma distinção entre os álbuns fotográficos produzidos pelos estúdios e os álbuns de fotografia “compostos”. Os primeiros, eram produzidos pelos principais estúdios fotográficos de Yokohama como Kimbei, Von Stillfried, Farsari, Tamamura e Enami e eram mais caros, com acabamento luxuoso - em laca na capa, por exemplo - a impressão e a seleção de imagens coloridas a mão eram de autoria do próprio estúdio geralmente. Já os álbuns “compostos” eram de menor qualidade, portanto mais acessíveis, encadernados de forma barata, colorizados e legendados de forma inconsistente, contendo trabalhos de vários estúdios (muitas vezes sem a menção da autoria da imagem). Esses álbuns mais baratos também eram comercializados pelos grandes estúdios, como o de Beato, por exemplo, fato que segundo Bennett dificulta a sua identificação e classificação (Ver BENNETT, 2006; WAKITA, 2019).

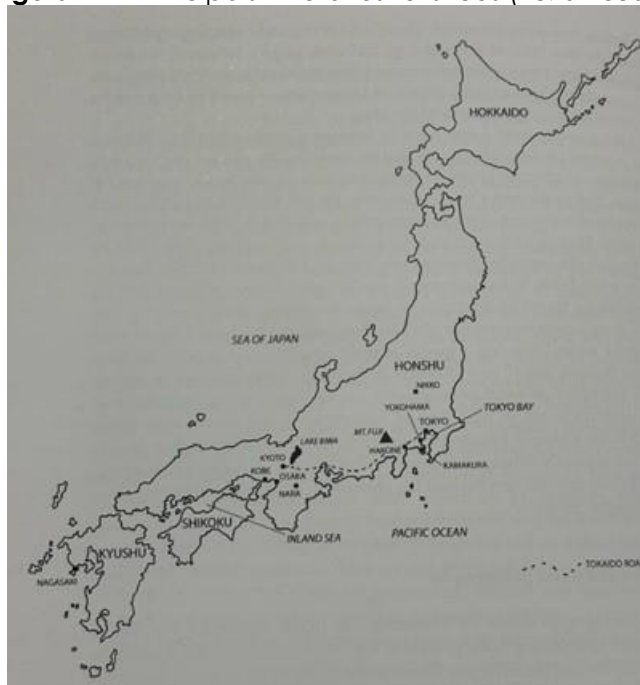
O processo de colorização à mão de fotografias em branco e preto ou sépia - desenvolvido pelo estúdio de Beato em meados da década de 1860 -, já era uma prática recorrente nos Estados Unidos e na Europa desde

meados do século XIX, mas com pouco sucesso comercial devido a artificialidade dos tons e a técnica pouco desenvolvida que utilizava pigmentação à óleo ou cores sintéticas mais densas, diferentemente dos pigmentos vegetais solúveis em água utilizados para colorir as fotografias no Japão que possibilitavam uma maior transparência e delicadeza nos espaços colorizados. Somado a isso, a destreza dos coloristas japoneses muitos oriundos do universo do *ukiyo-e* era um fator determinante para o sucesso desses *souvenirs* fotográficos nos principais estúdios (Ver WAKITA, 2019; MIZUSHIMA, 2024).

A produção e a venda de imagens direcionadas ao crescente mercado turístico de *souvenir* fotográfico pelos grandes estúdios em Yokohama atingiu o seu pico entre as décadas de 1880-1890. Ao mesmo tempo, estúdios menores passaram a prestar serviços como retratos de família, mortuários e a disseminar a técnica fotográfica por meio de aulas. Dessa forma, a fotografia passou a fazer parte do cotidiano além do eixo dos grandes centros portuários e foi se espalhando pelo território japonês de forma irreversível.

3. O Turismo e o “desejo de olhar exotista”

Figura 11 – Principais itinerários turísticos (1870-1880).



Fonte: Hight (2011, p. 82).

Em 1889 um jovem britânico aspirante a escritor, Rudyard Kipling (1865-1936), em sua coluna *Cartas do Japão* para um periódico indiano, escrevia: “Se você não comprar nada no Japão [...] Compre ao menos fotografias [...]” (HIGHT, 2011, p. 66, tradução nossa). Kipling fazia alusão as belas - e exóticas - fotografias no formato de cartões de visita²⁴ do estúdio do fotógrafo italiano Adolfo Farsari. Estas fotografias eram um dos principais *souvenirs* adquiridos por turistas estrangeiros, muitos deles ávidos colecionadores deste tipo de iconografia. Ou no caso do poeta e escritor Oscar Wilde (1854-1900) que nunca havia estado no Japão, mas que na época, ao examinar cuidadosamente xilogravuras dos artistas japoneses Hokusai e Hiroshige, expressou uma sensação única de “sentir-se em Tóquio” (ABOU-JOUDE, 2016, p. 1). Esses dois exemplos demonstram a importância do *souvenir* fotográfico produzido pelos estúdios como material visual, vem ao encontro a afirmação da escritora Susan Sontag (1933-2004) “[...] um sentimento se cristaliza mais diretamente em torno de uma fotografia do que de uma frase curta” (SONTAG, 2003, p. 85, tradução nossa).

Os estúdios e os fotógrafos pioneiros, além da representação do Outro japonês a partir de olhares que se complementavam ou buscavam outros caminhos, acabavam por determinar o que era importante fotografar e ver - ou não - em termos estéticos e paisagísticos. Construindo narrativas visuais que ora ilustravam as impressões oriundas da literatura de viagem produzida sobre o Japão, ora negavam, entrando em choque ou desmistificando as impressões escritas por alguns aventureiros e viajantes. Como ocorreu com a experiente exploradora britânica Isabella Bird (1831-1904)²⁵ após uma intrépida excursão no ano de 1878 pelo centro e norte do Japão, ao comparar e fazer uma crítica à literatura de viagem veiculada na Grã-Bretanha como divulgadora de impressões, muitas vezes inverossímeis – criticando ou idealizando – o Japão e os japoneses (Ver BIRD, 2005). Desse modo, as *Yokohama shashin* vistas sob a perspectiva da fotografia Orientalista, podem assumir um caráter contraditório, pois ao mesmo tempo em que visam preservar imagetivamente aspectos do Japão (arquitetura, costumes, personagens, vestimentas, locais históricos) considerados como

documentos históricos e etnográficos perante as transformações advindas da modernidade, contribuem para a descaracterização e exotização²⁶ ao serem consumidas exclusivamente como *souvenir* fotográfico (BEHDAD, 2013, p. 22).

Uma outra maneira de visualizar o Outro, seria a partir da perspectiva do exotismo (fr. *Exotisme*) ou do olhar exotista. Segundo o conceito do médico naval, etnógrafo e escritor francês Victor Segalen (1878-1919), o exotismo seria um “mecanismo de apreciação do diferente”. Portanto esse olhar, mesmo visto como um produto da era dos impérios (1875-1914), vem a ser um conceito possuidor de valor estético e ontológico, ao mesmo tempo que direciona o olhar para a descoberta de alteridades culturais significativas (SEGALIN, 1955) como uma “celebração do Outro”. Segundo a autora e educadora estadunidense Alden Jones, a partir do conceito de Segalen podemos definir o olhar exotista como:

[...] o encanto pelo desconhecido. [...]. Na literatura e na arte, o exotismo é a representação de uma cultura especificamente para o consumo da outra. Seria uma relação específica entre o artista e o seu objeto e a audiência pretendida que cria a fascinação pelo “Outro” e a fascinação pelo estrangeiro (JONES, 2017, tradução nossa).

Com o rápido desenvolvimento dos transportes (ferrovias e navios a vapor), o deslocamento da Europa e dos Estados Unidos para Ásia, principalmente para o Japão, melhorou sensivelmente ao longo das décadas de 1880-1890. Por exemplo, uma viagem da costa leste do Estados Unidos até Yokohama levava *incríveis* quatro semanas ou até menos, fator que influenciou de forma sensível no aumento de turistas de classe alta rumo ao “desejado” país do sol nascente:

As diversas maneiras de viajar são geralmente movidas pelo desejo [...], que nos parece prometer ou permitir fantasiar na busca da satisfação de impulsos que por uma razão ou outra nos é negada em casa (país de origem) (PORTER, *Haunted Journeys* apud HIGHT, 2011, p. 7, tradução nossa).

Para suprir esse “desejo do olhar” exotista ou não, o *souvenir* fotográfico no formato de belos e caros álbuns, se tornou um dos principais artefatos

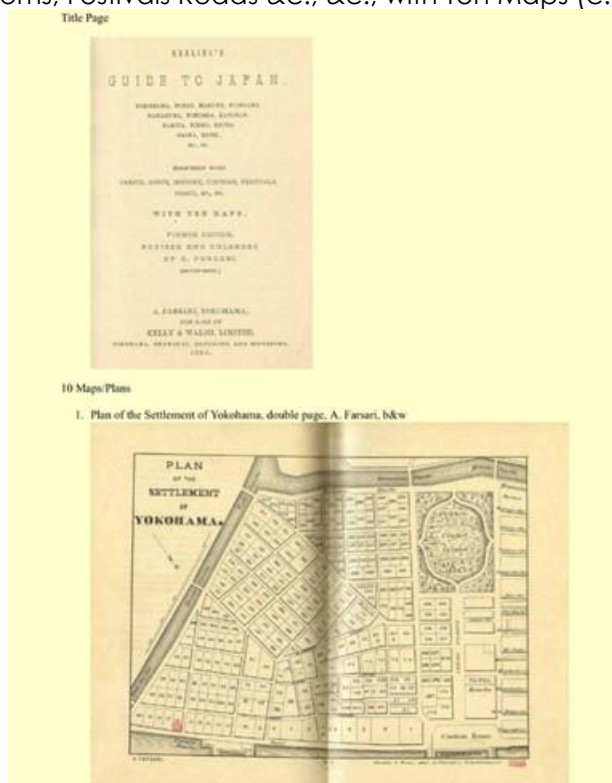
adquiridos pelos turistas. A própria disposição dos principais estúdios fotográficos era estratégica e comercialmente eficiente por se localizar próxima a entrada do porto de Yokohama (**figuras 11 e 12**), dessa maneira:

[...] as fotografias providenciavam aos turistas ocidentais meios poderosos para (re)construir suas viagens; imagens tradicionais produzidas pela nova tecnologia (fotografia) possibilitavam aos turistas ver o “velho Japão” mesmo em cenas do “novo Japão”. Claramente a maioria dos turistas estava menos preocupada com as especificidades dos lugares retratados nas fotografias trazidas para casa do que com a ideia de um Japão que as imagens confirmavam (MORSE, 1988, p. 49, tradução nossa).

Era comum turistas logo que desembarcassem em Yokohama, visitar os mais reputados estúdios para checar os seus portfólios e alguns adquiriam - além dos guias de viagem (**figura 12**) - imagens avulsas ou álbuns, mesmo antes de iniciar seu itinerário (**figura 11**) em terras japonesas (Ver GONZÁLES, 2014). Mesmo aqueles turistas que visitavam o país por um breve período, adquiriam *souvenir* fotográfico das estações do ano que não teriam a oportunidade de presenciar, reforçando duas concepções: a influência da relação tradicional entre o local e a estação do ano tradicionalmente representadas por obras do *ukiyo-e* no imaginário dos turistas e o sentimento de que a representação imagética do local era tão ou mais importante do que a experiência em ter estado fisicamente no lugar (MORSE, 2004, p. 48).

Como parte desse itinerário de um olhar *globetrotter*²⁷, os temas mais consumidos seriam pela ordem: o feminino, os costumes e as paisagens. As imagens menos procuradas ou quase ignoradas por estrangeiros, eram aquelas que demonstravam a transição de um Japão arcaico para um moderno (Ver HIGHT, 2011; DEZEM, 2021).

Figura12 – Keeling's Guide to Japan, Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, Kobe &c., Together with Useful Hints, History, Customs, Festivals Roads &c., &c., with Ten Maps (c. 1887)



Fonte: Keeling; Farsari (1887).

Entre as décadas de 1860 e 1890, o *souvenir* fotográfico produzido pela Escola de Yokohama, possibilitava aos viajantes um poderoso instrumento visual para reconstruir as suas viagens por meio da seleção de fotos avulsas, álbuns prontos ou montados após o término da viagem, diários ilustrados ou coleções de cartões de visita. Essa tecnologia possibilitava a construção de um imaginário sobre o Japão no qual os viajantes estrangeiros acabavam por enxergar o “velho Japão” mesmo em representações do “novo Japão”. Isso demonstra que muitos turistas estavam menos “preocupados com as especificidades dos locais retratados nas imagens do que na confirmação de uma ideia de Japão preconcebida pelos mesmos” (MORSE, 2004, p. 49). Os estúdios em Yokohama tinham como norteador para abastecer uma parcela significativa do seu portfólio de *souvenir* fotográfico, essa necessidade que muitos turistas em enxergar algo imaginado em contraposição ao presenciado. Nas palavras da historiadora da arte estadunidense e

especialista em fotografia japonesa do século 19 Ellen Handy (1988, p. 71, tradução nossa):

A fotografia de viagem e exploratória do século dezenove foi um curioso hibridismo da representação pictórica, da documentação histórica e da expressão de um espírito expedicionário. Os negativos trazidos de volta do Japão produziram impressões que fizeram parte de um espólio no qual os exploradores ou visitantes, sentiam-se proprietários, como relíquias arqueológicas, artesanatos locais e flora e fauna nativas que também eram coletadas, removidas dos seus contextos, classificadas e frequentemente exibidas.

Uma questão importante a ser ressaltada é a de que esses belos *souvenirs* fotográficos, veiculados em mercados europeus e estadunidenses, possibilitaram àqueles que não poderiam viajar para o distante Japão usufruir, compreender (até certo ponto) e consumir aspectos do cotidiano japonês através de filtros estéticos (olhar dos fotógrafos e técnicas singulares de colorização). Essas imagens correspondiam naquele momento, à escopofilia de muitos estrangeiros e admiradores do “misterioso e belo” Japão que se abria ao mundo, moldando e alimentando a produção dos estúdios japoneses e estrangeiros que não se preocupavam efetivamente em apresentar o Japão e os japoneses em todas as suas complexidades, representantes de um processo “traumático e anárquico” de mudanças. Com o passar do tempo, ao examinarmos a representatividade histórica da Escola de Yokohama, notamos uma riqueza de significados surpreendente, a qual continua a clarificar nosso modo de pensar sobre o diálogo transcultural entre Ocidente e Oriente.

Epílogo

A segunda metade do século XIX é descrita no campo da cultura visual como um período histórico marcado por novas maneiras de ver (BERGER, 1972; WAKITA, 2019). Ao escrever o Outro a partir de imagens, a fotografia Oriental vai além do olhar, não só se pautando por um processo de *dominação* e *domesticação* do asiático, mas também se tornado um

processo de *revelação, celebração e preservação* sob a perspectiva das relações transculturais. Neste contexto, o universo dos estúdios fotográficos em Yokohama e a relação entre os fotógrafos estrangeiros e japoneses, propiciaram diálogos a partir da intersecção das imagens produzidas e disseminadas comercialmente. Desse modo, fotógrafos estrangeiros como Beato ou japoneses como Kimbei, produziram narrativas imagéticas sobre um Japão em transição voltado *a priori* para um mercado interno e externo consumidor de *souvenir* fotográfico que atingiu o seu ápice entre 1890-1900. Produto híbrido *par excellence*, o *souvenir* fotográfico representa não só um importante capítulo na história do desenvolvimento técnico e estético da fotografia japonesa, mas também várias maneiras de representar e interpretar o Outro japonês, seja ela sob uma perspectiva orientalista, exotista, etnográfica ou voyeurística.

A necessidade estrangeira em consumir um Japão que “desaparecia” – para muitos de forma dramática - absorvido pelos efeitos de um processo modernizador anárquico, fez com que o *souvenir* fotográfico desde a sua produção até a sua disseminação - no Japão e fora dele - como *memento*, equivocadamente fosse visto como uma “real representação” (Ver FLUSSER, 2002; ROUILLÉ, 2009) do país por um longo período. Nas últimas décadas, o estudo dessas imagens, muitas vezes ornadas por belos álbuns, nos possibilitam compreender as dinâmicas transculturais de uma nação em transformação. Jovem nação que o mesmo tempo foi mitificada ao alimentar um desejo prévio de turistas e viajantes, hoje a partir do olhar de historiadores e antropólogos visuais se desconstrói ao se tornar uma importante documentação representativa de uma das várias maneiras de se interpretar o Japão. Desse modo, situar historicamente²⁸ e compreender a representatividade da denominado Escola de Yokohama – ontem e hoje - é um importante passo no estudo da história da fotografia japonesa.

REFERÊNCIAS

1. Fontes Primárias

STYLES, Ruth. Courtesans and samurai: beautiful photos depicting life in 19th century Japan are some of earliest colour images ever taken. **MAILOnline**, 2015. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-3092617/Courtesans-samurai-tender-family-scenes-Stunning-colour-photos-Edo-era-Japan-dating-1863-display.html> Acesso em: 20 fev. 2024.

GROVER, Philip. レンズが撮らえたオックスフォード大学所蔵 幕末明治の日本. Renzu ga tora eta okkusufōdo daigaku shozō bakumatsu Meiji no Nihon. (Fotografias tiradas por lentes do acervo de Oxford: Japão entre o final do período Edo início do Meiji). Tóquio: Yamakawa ed., 2017.

HAKONE Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Hakone_restored.jpg Acesso em: 10 fev. 2024.

HARVARD Library. **Early Photography of Japan**, 2022. Disponível em: <https://curiosity.lib.harvard.edu/early-photography-of-japan/about/collection-overview>. Acesso em: 4 fev. 2024.

JAA 2100. Disponível em: <https://jaa2100.org/entry/detail/030247.html> Acesso em: 2 fev. 2024.

KEELING, W.E. L.; FARSARI, A. **Keeling's Guide to Japan, Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, Kobe &c.**, Together with Useful Hints, History, Customs, Festivals Roads &c., &c., with Ten Maps, c.1887). Disponível em: <https://archive.org/details/keelingsguideto00fasagog>. Acesso em: 12 mar. 2024.

National Diet Library. **Vienna International Exposition of 1873**, 2011. Disponível em: <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html>. Acesso em: 15 jan. 2024.

TSUDA, Noriyo. カメラが撮らえた幕末・明治・大正の美女. Kamera ga toraeta Bakumatsu Meiji, Taishō no bijo. (Beldades Japonesas entre 1850 e 1920), Tokyo: Kadokawa ed., 2014.

WIKIART. **Visual Art Encyclopedia**, s.d. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/utagawa-kunisada/komachi-washing-soshi-1853> Acesso em: 25 fev. 2024.

2. Bibliografia

ABOU-JOUDE, Amir. **A Pure Invention**: Japan, Impressionism, and the West, 1853-1906. Senior Division, Historical Paper, 2016. Disponível em: https://www.nhd.org/sites/default/files/Abou-Jaoude_Paper.pdf . Acesso em: 20 jan. 2024.

BANTA, Melissa. Life of a Photograph: Nineteenth-Century Photographs of Japan from Peabody Museum and Wellesley College Museum. In: Banta, Melissa & Taylor, Susan. (Org.). **A Timely Encounter**. Nineteenth-Century Photographs of Japan. Massachusetts: Peabody Museum Press/Wellesley College Museum, 1988. p. 11-22.

BARTHES, Roland. **Camera Lucida**. Reflections on Photography. New York: Hill & Wang, 1981.

BEASLEY, William G. **The Meiji Restoration**. California: Stanford University Press, 1972.

BENNETT, Terry. **Photography in Japan 1853-1912**. Hong Kong: Tuttle Publishing, 2006.

BEHDAD, Ali. The Orientalist Photography. In: BEHDAD; ALI; GARTLAN, Luke (Orgs.). **Photography's Orientalism**. New Essays on Colonial Representation. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 2013. p. 11-32.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. London: Penguin Books of Art, 1972.

BIRD, Isabella. **Unbeaten Tracks in Japan**. New York: Dover Publications, 2005.

CAMPIONE, Francesco Paolo. **The Yokohama School**. Photography in 19th century Japan. Milano: Skira, 2023.

CODELL, Julie F. (Org.). **Transculturation in British Art, 1770-1930**. New York, Routledge, 2016.

CONROY, Hilary; DAVIS, Sandra T.W.; PATTERSON, Wayne (Org.). **Japan in Transition**. Thought and Action in the Meiji Era, 1868-1912. Cranbury: Associated University Press, 1984.

DE BARY; GLUCK, Carol; TIEDEMANN, Arthur E. (Orgz.). **Sources of Japanese Tradition 1600 to 2000**. Part Two: 1868 to 2000. New York: Columbia University Press, 2006.

DEZEM, Rogério A. A Fotografia como mediadora da modernidade japonesa (186-1890). In: BUENO, André (Org.). **Mundos em Movimento-Extremo Oriente**. Projeto Orientalismo, 2021. p. 254-265. Disponível em:

https://www.academia.edu/57398090/A_Fotografia_como_mediadora_da_modernidade_japonesa_1860_1890_p_254_265 . Acesso em: 19 jan. 2024.

DEZEM, Rogério A. Diplomacia, Imagem e Guerra como anteparos históricos e imagéticos aos olhares orientalistas sobre o Japão (1871-1910). In: BUENO, André (Org.). **Novos Estudos em Orientalismos**. 6º SimpOriente, out. 2022. p. 83-92. Disponível em:

https://www.academia.edu/88252406/DIPLOMACIA_IMAGEM_e_GUERRA_COMO_ANTEPAROS_HIST%C3%93RICOS_E_IMAG%C3%89TICOS_AOS_OLHARES_ORIENTALISTAS_SOBRE_O_JAP%C3%83O_1871_1910. Acesso em: 10 jul. 2024.

DOBSON, Sebastian. **The Adventure of Photography in Yokohama and Beyond 1853-1912**. Brussels: Ludion, 2023.

DOBSON, Sebastian; MORSE, Anne N.; SHARF, Frederic A. (Orgs.) Yokohama Shashin. In: **Art & Artifice**. Japanese Photographs of the Meiji Era. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2004. p. 15-40.

DOWER, John. **A Century of Japanese Photography**. New York: Pantheon Books, 1980.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FORDSICK, Charles. **Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity**. Journeys Between Cultures. Oxford: Oxford University Press, 2000.

GARTLAN, Luke. **A Career of Japan. Baron Raimund von Stillfried and Early Yokohama Photography**. Brill Photography in Asia 1. Sydney; Boston: Brill, 2016.

GARTLAN, Luke. Samuel Cocking and the Rise of Japanese Photography. **History of Photography**, v. 33, n. 2, p. 145-164, 2009.

GONZÁLEZ, Carmen P. **From Istanbul to Yokohama. The Camera Meets Asia 1839-1900**. Von Istanbul bis Yokohama. Die Reise der Kamera nach Asien 1839-1900. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. O cotidiano e a vida de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia de Bolso ed., 2006.

HANDY, Ellen. Tradition, Novelty, and Invention: Portrait and Landscape Photography in Japan, 1860-1880s. In: BANTA, Melissa; TAYLOR, Susan. (Org.). **A Timely Encounter**. Nineteenth-Century Photographs of Japan. Massachusetts: Peabody Museum Press; Wellesley College Museum, 1988. p. 52-69.

HARDCARE, Helen; KERN, Adam L. (Org.) **New Direction in the Study of Meiji Japan**. Leiden: Brill, 1997. v. 6.

HIGHT, Eleanor M. **Capturing Japan in Nineteenth-Century**. New England Photography Collections. Surrey: Ashgate Publishing Company, 2011.

HIRANO, Akira. Treasures of the Library: Sights and Scenes. **Fair Japan**, issue 18, Spring 2017. Disponível em: <https://www.sainsbury-institute.org/info/issue-18-spring-2017/treasures-of-the-library>. Acesso em: 24 fev. 2024.

HOCKLEY, Allen. Packaged Tours. Photo albums and Their Implications for the Study of Early Japanese Photography. In: ROUSMANIERE, Nicole C.; HIRAYAMA, Mikiko (Orgs.). **Reflecting Truth**. Japanese Photography in the Nineteenth Century. Netherlands: Hotei Publishing, 2004. p. 66-85.

HOCKLEY, Allen. Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography. In: CONANT, Ellen P. (Org.) **Challenging Past and Present**: The metamorphosis of nineteenth-century Japanese Art. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006. p. 114-132.

HOCKLEY, Allen. Felice Beato's Japan: Places, 2010. Disponível em: https://visualizingcultures.mit.edu/beato_places/fb1_essay01.html. Acesso em: 10 fev. 2024.

ITO, Tomomi et al. Shashin 100 nen'ten wo ete (The End of a "Century of Japanese Photography Exhibition"). **Nihon Sahshinka Kyokai Kaiho**, Tokyo, n. 19, 1968.

IIZAWA, Kōtarō. The Shock of the Real. Early Photography in Japan. In: STEARNS, Robert (Org.) **Photography and Beyond in Japan**. Space, Time and Memory. Tokyo: Hara Museum of Contemporary Art, 1995.

IIZAWA, Kōtarō. Tabi no me, tabi no tekusuto: 'Yokohama shashin' o megutte. (The traveller's eye and travelling as a text: A study of 'Yokohama photography'). **Eureka** 19, n. 9 (253), p. 162-170, ago. 1987.

INSTAARTS. Daguerreótipo a primeira camera fotográfica do mundo. **Instaarts**. Laboratório de Fotografia Contemporânea, s.d.. Disponível em: <https://instaarts.com/fotografia/daguerreotipo-a-primeira-maquina-fotografica/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

IWASAKI, Haruko. Western Images, Japanese Identities: Cultural Dialogue Between East and West in Yokohama Photography. In: BANTA, Melissa; TAYLOR, Susan (Orgs.). **A Timely Encounter**. Nineteenth-Century Photographs of Japan. Massachusetts: Peabody Museum Press/Wellesley College Museum, 1988. p. 23-37.

JANSEN, Marius B. Cultural Change in Nineteenth-century Japan. In: CONANT, Ellen P. (Org.). **Challenging Past and Present**. The Metamorphosis of Nineteenth-century Japanese Art. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. p. 31-55.

LEHMANN, Jean Pierre. **The Roots of Modern Japan**. London: Macmillan Asian Histories Series, 1982.

MIZUSHIMA, Ayano; TSUKAHARA, Akita; KOBAYASHI, Sayaka et. al. (Org.). **Colorful JAPAN** – The Uniqueness of Hand-colored Japanese Photography in the Bakumatsu and Meiji Eras. Kobe: Kobe City Museum; NHK Kobe Station; The Mainichi Newspapers, 2024.

JACOBOWITZ, Seth. **Writing Technology in Meiji Japan**: A Media History of Modern Japanese Literature and visual Culture. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2015.

JONES, Alden. Exoticism in Literature and Art. **IN130 Syllabus**, Spring 2017. Disponível em: <https://exoticism.wordpress.com/about/> . Acesso em: 11 mar. 2024.

JUNICHI, Himeno. Encounters with foreign photographers. The Introduction and Spread of Photography in Kyûshû. In: ROUSMANIERE, Nicole C.; HIRAYAMA, Mikiko (Orgs.). **Reflecting Truth**. Japanese Photography in the Nineteenth Century. Netherlands: Hotei Publishing, 2004. p. 18-29.

KHÉMIR, Mounira. Writing History 'Opening the Cracks'. In: FONTCUBERTA, Juan. (Org.) **Photography**. Crisis of History. Barcelona: Actar, 2002. p. 108-119.

KINOSHITA, Naoyuki. The Early Years of Japanese Photography. In: TUCKER, Anne Wilkes et. Al. (Orgs.). **The History of Japanese Photography**. Houston: Museum of Fine Arts, 2003. p. 14-99.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial**. Trajetória de um exorcista em Piemonte no século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACKENZIE, John M. **Orientalism**. History, theory and the arts. Manchester: University Press, 1996.

MARUYAMA, Masao. **Thought and Behavior in Modern Japanese Politics**. New Jersey: Princenton University Press, 1972.

MENEGAZZO, R. **Lost Japan**. Felice Beato e la fotografia di Yokohama. Milano: Mondadori Electa, 2017.

MILLER, Mara. Art and the Construction of Self and Subject in Japan. In: AMES, Roger T.; KASULIS, Thomas P.; DISSANAYAKE, W. (Org.). **Self as Image in Asian Theory and Practice**. New York: State University of New York Press, 1998.

MORSE, Anne N. Souvenirs of Old Japan Meiji era Photography and the Meisho Tradition. In: DOBSON, Sebastian; MORSE, Anne N.; SHARF, Frederic A. (Orgs.). **Art & Artifice**. Japanese Photographs of the Meiji Era. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2004. p. 41-50.

MOTTI, Lucrezia. Discovering Japan. The Art of Yokohama Shashin. In: **Milan**, 26 abr. 2016. Disponível em: <https://www.theitalianeyemagazine.com/en/the-art-of-yokohama-shashin-milan/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

NAKAMURA, Hirotoshi. 日下部金兵衛：明治時代カラー写真の巨人. (Kusakabe Kimbei: o gigante da fotografia em cores na Era Meiji. Tokyo: Kokusho Kankokai, 2006.

NORMAN, E. H. **Origins of the Modern State**. Selected Writings of E.H. Norman. New York: Random House, 1975.

OKAZUKA, Akiko; WAGATSUMA, Naomi (Org.). 浮世絵から写真へ - 視覚の文明開化. (Do Ukiyo-e à Fotografia: Despertar cultural nas artes visuais japonesas). Tokyo: Museu Edo-Tóquio, 青幻舎, 2015.

PINNEY, Christopher. What's Photography Got to Do with it? In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke (Orgs.). **Photography's Orientalism**. New Essays on Colonial Representation. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 2013. p. 33 – 52.

PRATT, Mary L. **Ojos Imperiales**. Literatura de Viajes y Transculturación. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

RAVINA, Mark. The Meiji Restoration and the Long Nineteenth Century. In: AMOS, Timothy D.; ISHII, Akiko (Orgs.). **Revisiting Japan's Restoration**. New Approaches to the Study of the Meiji transformation. London; New York: Routledge, 2022. p. 17-25.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SERNET, Pierre. The Uniqueness of Early Japanese Photography. In: MIZUSHIMA, Ayano; TSUKAHARA, Akita; KOBAYASHI, Sayaka et. al. (Orgs.). **Colorful JAPAN** – The Uniqueness of Hand-colored Japanese Photography in the Bakumatsu and Meiji Eras. Kobe: Kobe City Museum; NHK Kobe Station; The Mainichi Newspapers, 2024.

SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

TADASHI, Karube. Toward the Meiji Revolution. The Search for "Civilization". In: **Nineteenth-Century Japan**. Trad. David Noble. Tokyo; JPIC, 2019.

TANAKA, Yoshiro. It Began With Cabinet Makers. In: LEWIS, Gordon (Org.). **The History of the Japanese Camera**. Trad. William and Amy Fujimura of *Nihon no Camera No Rekishi*. Rochester; Tokyo: George Eastman House, 1991.

WAKITA, Mio. **Staging Desires: Japanese Femininity in Kusakabe Kimbei's Nineteenth-Century Souvenir Photography**. Berlim: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2019.

WAKITA, Mio. Sites of "Disconnectedness": The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience. **Transcultural Studies**, n. 2, p. 77-129, 2013.

WATANABE, Yoshio et al. **Nihon Shashin-shi 1840-1945** (História da Fotografia Japonesa 1840-1945). Tokyo: Heibon sha, 1971.

WANCZURA, Dieter. Ikkei Shosai - Meiji Woodblock Prints (2024). **Artelino**. Disponível em: <https://www.artelino.com/articles/ikkei-shosai.asp>. Acesso em: 10 fev. 2024.

WITTNER, David G. **Technology and the Culture of Progress in Meiji Japan**. London; New York: Routledge; Asian Studies Association of Australia (ASAA) East Asia Series, 2009.

WORSWICK, Charles. **Japan Photographs 1854-1905**. New York: A Penwick; Alfred A. Knopf book, 1979.

ZOHAR, Ayelet; MILLER, Alison J. Introduction: In-Between Temporality and Spatiality: Visual Convergences and Meiji Hybridity. In: ZOHAR, Ayelet; MILLER, Alison J. (Orgs.). **The Visual Culture of Meiji Japan**. Negotiating the Transition to Modernity. New York; London: Routledge, 2022. p. 1-13.

NOTAS

¹ Historiador e professor de Cultura e História do Brasil no Departamento de Português da Universidade de Osaka desde 2010. Pesquisador da história da fotografia japonesa desde 2014. Co-fundador do GEFJK (Grupo de Estudos de Fotografia Japonesa Kaigen). E-mail: akiti.dezem.rogerio.htm@osaka-u.ac.jp

² "[...] as Yokohama shashin representam uma fusão única da tecnologia fotográfica ocidental com técnicas japonesas tradicionais: imagens em sépia são colorizadas à mão de forma cuidadosa por hábeis artistas e montadas em álbuns também decorados à mão [...]" (DOBSON, 2004, p. 15)

³ Segundo a historiadora japonesa Mio Wakita (2019) e outros historiadores como Kotaro Iizawa (1987) e Hirotohi Nakamura (2006), a terminologia Yokohama shashin, cunhada pelo historiador Ozawa Takeshi nos anos de 1980, comumente usada para definir as fotografias produzidas pelos estúdios fotográficos em Yokohama entre as décadas de 1860-1900, não representaria a totalidade das imagens produzidas no período. Ela se refere apenas às fotografias produzidas nos estúdios, geralmente com modelos posando ou coreografias

preordenadas enfatizando “negativamente” aspectos exóticos voltados para o “desejo de olhar” ocidental, não contemplando as fotografias de paisagens, por exemplo. Dessa forma, Wakita (2019) prefere o uso do termo *omiyage shashin* (“souvenir fotográfico”) considerado mais abrangente e atual.

⁴ “Deveríamos ver o Orientalismo de Said como um desafio para o envolvimento e superação, ao invés de simplesmente pensá-lo a partir da afirmação ou negação como geralmente acontece. A escolha binária que normalmente caracteriza o debate em torno do Orientalismo, pode ser contornada por uma estratégia analítica diferente, que invoca as noções de transculturação, purificação e autonomia. Estes termos são escolhidos como possibilidades em momentos e espaços específicos e refletem um desejo de evitar ser a *tout court* favorável ou contrário a uma abordagem paradigmática em particular” (PINNEY, 2013, p. 33).

⁵ Segundo a historiadora japonesa Akiko Ishii, a historiografia intelectual sobre os efeitos da Restauração Meiji (1867-68) ou “Iluminismo Meiji”, seguiu a priori duas linhas de análise entre os historiadores do tema até o momento: uma linha associada a perspectiva “adaptativa”, cuja premissa se baseia na compreensão do processo de modernização intelectual no qual o saber Confuciano foi substituído por um saber ocidental, “racional”, a partir de uma compreensão científica do mundo. Por outro lado, a perspectiva “evolutiva”, enfatiza a simultaneidade global dos movimentos iluministas em locais diferentes do mundo ao longo do século dezenove em uma tentativa de compreender as reações periféricas ao domínio ocidental no período. Para a historiadora seria necessário ir além dessas duas perspectivas e analisar “os contextos locais (Ásia) ao invés de focar no impacto do Ocidente no período do Bakumatsu e início de Meiji” (Ishii, 2022, p. 93). Essa nova perspectiva possibilitaria olhar as várias transformações a partir de uma perspectiva de longa-duração histórica (BRAUDEL, 1958), possibilitando novas metodologias e periodizações nas pesquisas sobre aspectos intelectuais e culturais japoneses em maior amplitude temporal e espacial no “longo século dezenove” (RAVINA, 2022, p. 17-25).

⁶ “O daguerreótipo é um processo direto positivo, criando uma imagem altamente detalhada em uma folha de cobre revestida com uma fina camada de prata, sem o uso de um negativo. A placa de cobre revestida de prata tem primeiro de ser limpa e polida até a superfície parecer um espelho. Em seguida, a placa é sensibilizada em uma caixa fechada sobre iodo até assumir uma aparência de rosa-amarela. Após ser mantida em um suporte à prova de luz, é então transferida para a câmera. Sendo assim, após a exposição à luz, a placa é desenvolvida sobre mercúrio quente até aparecer uma imagem. Para fixar a imagem, a placa deve ser imersa numa solução de tiosulfato de sódio ou sal e depois tonificada com cloreto de ouro. Por isso, o tempo de exposição para os primeiros daguerreótipos variava de 3 a 15 minutos, tornando o processo quase impraticável para retratos. Modificações no processo de sensibilização, aliadas à melhoria das lentes fotográficas, logo reduziram o tempo de exposição para menos de um minuto”. (INSTAARTS, s.d.)

⁷ Além da cidade portuária de Nagasaki, um dos berços da fotografia japonesa “[...] no momento em que a expedição de Perry fez sua primeira visita ao Japão em 1853, investigações no campo da fotografia já ocorriam em alguns domínios, incluindo o de Matsushiro (atual prefeitura de Nagano) onde três anos antes Shōzan Sakuma iniciou seus estudos sobre fotografia a partir da tradução de um manual holandês.” (DOBSON, 2023, p. 7, tradução nossa)

⁸ “A hibridização de conceitos ocidentais associados aos sistemas de conhecimento já existentes no Japão, permitiram a assimilação de novos métodos de pensamento que afetaram as estruturas, práticas e produções governamentais na época”. (ZOHAR; MILLER, 2022, p. 3, tradução nossa).

⁹ Uma nova cultura visual se apresenta a partir daquilo que o professor de línguas e literaturas asiáticas Seth Jacobowitz afirma ser “uma multiplicidade de sincronias globais de conceitos de mídia na qual práticas e processos se conectam” (JACOBOWITZ, 2015, p. 12).

¹⁰ Como o maior mercado produtor dessas fotografias ficava na cidade Yokohama, o estilo técnico e estético transcultural ficou conhecido como a “Escola de Yokohama”. Influenciada por movimentos artísticos da época e ecoando o trabalho de grandes nomes do ukiyo-e como Utamaro e Hokusai, os souvenirs fotográficos são tanto uma demonstração da habilidade de seus criadores quanto um registro da vida cotidiana no Japão do século XIX.

Denominação usada principalmente por pesquisadores italianos como o antropólogo Francesco P. Campione (Ver MENEGAZZO, 2017; CAMPIONE, 2023).

¹¹ Nesse contexto cultural e geopolítico, a afirmação do intelectual palestino E. Said (1935-2003) de que o Orientalismo como narrativa “essencialista” (Ver MACKENZIE, 1996) sobre o Outro asiático se encontra “[...] na diferença absoluta e sistemática entre o Ocidente racional, desenvolvido, humano, superior e o Oriente que é aberrante, não desenvolvido, inferior” (SAID, 2007, p. 401) deixa de ser uma tentadora chave para decifrar a relação da jovem nação japonesa em meados do século XIX junto as potências imperialistas europeias. Acreditamos que, especificamente no caso japonês, a tentativa de aplicação do conceito crítico de Said ao Orientalismo é no mínimo insatisfatória como uma representação das relações entre o Japão e as nações não-ocidentais. (Ver DEZEM, 2022).

¹² Período histórico transitório entre o fim do período de isolamento voluntário (jap. *Sakoku*) e a Restauração Meiji (1867-68) marcado por tensões políticas e sentimentos xenófobos.

¹³ Antes do desenvolvimento do porto de Yokohama, a ilha artificial de Deshima em Nagasaki foi o principal ponto efetivos de contato e comércio entre o Ocidente e o Japão por cerca de 200 anos (1636-1854).

¹⁴ Os estrangeiros só podiam se deslocar sem a necessidade de autorização prévia por um raio de 40 km a partir das cidades portuárias abertas.

¹⁵ “Ikkei Shōsai (s/d), foi um discípulo de Hiroshige III, é conhecido por seu retrato da metamorfose de Tóquio em uma cidade ocidentalizada durante a era Meiji (1868-1912). Suas xilogravuras retratam a integração de edifícios de pedra, pontes de aço, ferrovias e locomotivas a vapor no tecido da outrora tradicional capital japonesa. Notavelmente, as séries de Shōsai incluem cenas cômicas que ilustram a vida em Edo [...]” (WANCZURA, 2024, tradução nossa).

¹⁶ O ensaísta e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin afirma que os Panoramas, pinturas que retratavam aspectos da natureza como paisagens, o luar, quedas d’água, consideradas “imitações perfeitas da natureza” pavimentaram o caminho para as composições fotográficas em meados do século XIX (BENJAMIN, 1999). Fazendo um paralelo à afirmação do autor alemão, podemos dizer que as xilogravuras japonesas desempenharam o mesmo papel no alvorecer da fotografia japonesa.

¹⁷ Sobre o costume tanto de estúdios estrangeiros e japoneses em não identificar (nome e/ou profissão real) as personagens femininas retratadas no *souvenir* fotográfico em questão, ver o excelente texto da historiadora japonesa Mio Wakita: *Acting Before the Camera: Inquiring Photo Models* (WAKITA, 2019, p. 65-92).

¹⁸ “Nenhuma outra figura foi tema tão frequente da fotografia Orientalista como a mulher Oriental. Mulheres de todos os tipos étnicos e religiosos foram fotografadas em todas as poses possíveis em estúdios por todo Oriente Médio” (BEHDAD, 2013, p. 27).

¹⁹ Acredita-se que o aprendiz retratado aqui seja um dos grandes fotógrafos japoneses do século 19 Kusakabe Kimbei (1841-1934) que foi aprendiz e trabalhou como assistente nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros Felice Beato e depois Von Stiefried (Ver DOBSON 2004; GARTLAN, 2016; WAKITA, 2019).

²⁰ Em seus anos de formação em terras asiáticas na década entre 1855-1862, Beato inicialmente produziu imagens retratando teatros de guerra sob uma perspectiva imperialista, como também trabalhos mais comerciais e tradicionais ao retratar paisagens, arquitetura e tipos humanos de forma mais tradicional. Em terras japonesas, seu trabalho amadureceu em termos de composição das imagens, técnica como a colorização das fotografias e produção e comercialização do *souvenir* fotográfico.

²¹ “[...] as vistas de lugares cênicos famosos formaram uma categoria distinta, proporcionando aos turistas experiência com uma aura de autenticidade não mediada em comparação com cenas encenadas e estereotipadas de japoneses vestindo trajes tradicionais [...] Um exame da tradição pictórica japonesa nativa de lugares famosos, chamados *meisho*, deixa claro, no entanto, que a seleção dos locais individuais e a iconografia das fotografias do século 19 do Japão foram produzidas por uma variedade de fontes. Muitas fotografias mostram lugares que têm sido celebrados na arte e literatura japonesa por séculos, enquanto outros são locais com reputação estabelecida mais recentemente.” (MORSE, 1988, p. 41, tradução nossa)

²² O olhar sobre a nudez, parte de premissas opostas quando se tratam de ocidentais e japoneses. Enquanto que sob a perspectiva do cristianismo e da moral vitoriana, a nudez nas

artes seria um tabu, algo primitivo e de mau gosto estético. Para os japoneses, seria algo natural e intimista como uma arte de cunho hedonista e erótica (jap. *Shunga*), objetivando geralmente divertir e distrair a partir de temas de alcova (MILLER, 1998).

²³ O Museu de Boston de Belas Artes (ing. BMFA) possui a maior coleção de arte japonesa fora do Japão.

²⁴ Criadas em 1854 pelo fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), as populares *cartes de visite* eram geralmente impressões de albumina de um negativo de colódio em papel fino colado em um cartão de papel mais grosso. O tamanho de uma carte de visite é de 5,4 cm x 8,9 cm montado em um cartão de tamanho 6,4 cm x 10 cm. Colecionáveis e muito populares entre as décadas de 1860-1890 são consideradas como uma primeira mídia social.

²⁵ Viajantes mulheres sozinhas eram raras na época, além disso as experiências femininas em terras japonesas eram diferentes das masculinas. A grande maioria viajava com os maridos ou familiares (HIGHT, 2011, p. 8), consumindo o *souvenir* fotográfico a partir de perspectivas diferentes, como pode ser percebido nas coleções privadas de fotografias avulsas e álbuns remanescentes do período. Por exemplo, a partir da análise de coleções privadas masculinas sobre o Japão, nota-se uma quase obsessão pelo prazer em olhar (o Outro), um voyeurismo denominado por Sigmund Freud como *escopofilia*. Segundo a historiadora da arte estadunidense Eleanor Hight, os viajantes motivados por este desejo escópico tinham obsessão pelo o que era considerado novo, diferente e exótico. Seu sistema sensorial era estimulado ao extremo de forma que as suas lembranças se tornavam fragmentadas (HIGHT, 2011, p. 9). Por isso, se tornava preeminente, além do prazer em olhar, possuir (o *souvenir* fotográfico).

²⁶ Representação do Outro, daquele que é diferente de forma exagerada, estereotipada e muitas vezes sob uma perspectiva de sujeição e dominação.

²⁷ O termo “globetrotter” foi cunhado e disseminado pelos residentes estrangeiros em Yokohama para diferenciar os viajantes e/ou turistas dos expatriados residentes naquela cidade portuária em meados da década de 1870 (WAKITA, 2013, p. 83).

²⁸ Segundo a curadora do Museu da Cidade de Kobe, Mizushima Ayano, nos últimos anos é importante nos atermos para a questão da popularização e disseminação fragmentada de reproduções do *souvenir* fotográfico japonês através de websites e mídias sociais, pois há o risco de propiciar interpretações equivocadas desses documentos. Reforçando, ao não se contextualizar historicamente as imagens reproduzidas de forma indiscriminada, como também os espaços onde foram produzidas, por quem e para quem, a imagem de um Japão da era Meiji “belo e idílico”. (Ver MIZUSHIMA, 2024, p. 10).