

Recebido em 31/03/2024 e aprovado em 18/06/2024

MÃES, OBJETO E AUSÊNCIA: A PERDA COMO CONVITE EM MIYAKO ISHIUCHI

Julia Akemi Takayama Ferry¹

Resumo: O presente artigo procurará analisar a potencialidade das fotografias que compõem a série *Mother's* da fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi em noticiar o olhar da artista para a mãe que falta, e inscrever uma forma de enunciação que mobiliza presença e ausência, intimidade e distanciamento, além de fazer da perda uma forma de convocação alteritária. As fotografias serão analisadas à luz das concepções psicanalíticas que articulam sobre o valor da relação escópica estabelecida com a figura materna, a singularidade de cada perda e a possibilidade de fazer dessa experiência uma forma de ligação com os outros. Este convite será apropriado pela própria autora que, mobilizada pela ausência da mãe da artista, pôde refletir sobre a falta da sua própria.

Palavras-chave: Miyako Ishiuchi. Ausência. Psicanálise.

MOTHERS, OBJECT AND ABSENCE: LOSS AS AN INVITATION IN ISHIUCHI MIYAKO

Abstract: This article aims to analyze the capacity of the photographs that make up the series *Mother's* by Japanese photographer Miyako Ishiuchi in representing the artist's gaze towards the absent mother and to inscribe a form of enunciation that mobilizes presence and absence, intimacy and distance, as well as turning loss into a form of summoning the otherness. The photographs will be analyzed in light of psychoanalysis, articulating the scopic relationship with the maternal figure, the singularity of each loss, and the possibility of turning this experience into a form of connection with others. This invitation will be appropriated by the author herself, who, mobilized by the absence of the artist's mother, was able to reflect on the absence of her own.

Keywords: Miyako Ishiuchi. Absence. Psychoanalysis.

MADRES, OBJETO Y AUSENCIA: LA PÉRDIDA COMO INVITACIÓN EN MIYAKO ISHIUCHI

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el potencial de las fotografías que componen la serie *Mother's* de la fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi para representar la mirada de la artista hacia la madre ausente, e inscribir una forma de enunciación que moviliza la presencia y la ausencia, la intimidad y la distancia, así como convertir la pérdida en una forma de convocatoria de alteridad. Las fotografías serán analizadas a la luz de las concepciones psicoanalíticas que articulan la relación escópica con la figura materna, la singularidad de cada pérdida y la posibilidad de convertir esta experiencia en una forma de conexión con los demás. Esta invitación

será apropriada por la autora misma, quien, movilizada por la ausencia de la madre de la artista, pudo reflexionar sobre la ausencia de la suya.

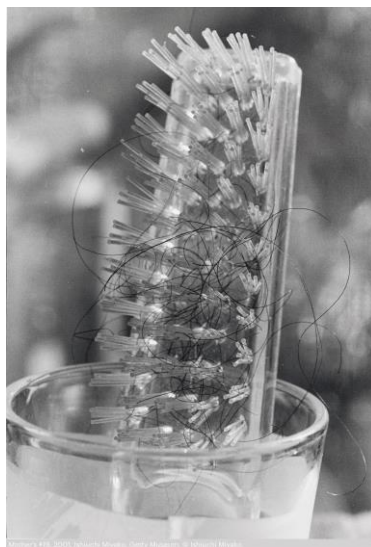
Palabras clave: Miyako Ishiuchi. Ausencia. Psicoanálisis.

1. Olhar a mãe

Em *Mother's 2000-2005: Traces of The Future*, fotografias de objetos pessoais se intercalam com partes do corpo da mãe da fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi, captadas um pouco antes de sua morte. Vestidos rendados, roupas íntimas, a escova de cabelo, as dentaduras e um batom gasto compõem estas imagens que reúnem intimidade e cotidiano, presença e ausência, delicadeza e brutalidade, vida e morte.

Tais objetos, tão potencialmente triviais e até indiferentes de atenção, destacam-se por uma força e diferença presentes nesta série de fotografias. O modo como a artista captou aquilo que é da ordem do íntimo e do cotidiano traz notícias desta mãe ausente, e nós que olhamos para aquelas imagens podemos testemunhar marcas e restos singulares dessa pessoa. Entramos em contato com a intimidade daquela que olha e daquela que é olhada, isto é, da fotógrafa e da fotografada, da mãe e da filha. As imagens evidenciam o que a Psicanálise conceitualizou como um momento constitutivo, este que envolve a relação de olhares com a figura materna, aquela que deseja e fantasia sobre o outro que é "seu" objeto de cuidado.

Figura 1 – Ishiuchi Miyako, Mother's #19, 2001



Fonte: Getty Museum.

Figura 2 – Ishiuchi Miyako, Mother's #31, 2001



Fonte: Getty Museum.

Freud (1920) em *Para Além do Princípio do Prazer* analisou a relação escópica do bebê com a mãe, e esse texto marcou um dos momentos primordiais para a teoria psicanalítica. Ver e não ver a figura materna compreende uma experiência significativa para a constituição do sujeito, pois envolve a inscrição da falta e da ausência.

No texto em questão, Freud observou o seu neto de um ano e meio brincar com um carretel; notou que, quando o objeto se aproximava, ele dizia as palavras "o-o-o-

o" e quando distanciava dizia "da". O autor interpretou como uma referência à expressão "fort" que, em alemão, significa "foi embora" e "da" que significa "está aqui". A repetição do menino em fazer aparecer e sumir o objeto chama a atenção de Freud que aponta que tratava-se de uma brincadeira de desaparecimento e reaparição que procurava simbolizar, por meio do lúdico, a ausência da mãe. Neste sentido, o bebê repete a sensação de angústia proveniente da separação para também poder voltar a sentir a satisfação na reaparição do objeto. O carretel é uma forma na qual a criança pode desempenhar um ato que escapa ao seu olhar e, com isso, ausenta-se, que é o caso da figura materna. Isto quer dizer que o carretel seria uma metáfora de uma relação primordial e escópica do bebê com o seu objeto de amor. Neste sentido, a mãe que escapa ao olhar demanda do bebê que procure meios para a simbolização do que vai se inscrever como a falta e a ausência, experiências subjetivas incontornáveis, que iremos² nos deparar continuamente pela vida.

Se Freud, ao observar o neto brincar com o carretel, vê ali um gesto de elaboração para a mãe que escapa ao olhar e que se ausenta, Miyako Ishiuchi em seu trabalho com as fotografias nos apresenta o que ainda vê e o que não poderá mais ver da sua mãe. São imagens que registram o olhar de uma filha para a ausência materna que se aproxima e se realiza, não se tratando do que seria um momento inaugural da vida, mas o seu fim. As fotografias da artista apresentam um olhar que expressa conhecimento e familiaridade e também surpresa e estranhamento. As roupas íntimas, a camisola rendada, os batons gastos que evocam uma vaidade, beleza e erotismo se intercalam com as dentaduras e as marcas de um corpo idoso. Esse contraste não expressa exatamente uma contraposição, mas parece apontar para a complexidade que envolve esta que é uma mãe, figura socialmente marcada por um excesso de representações transparentes e determinadas. Se a mãe representa um mito social da benevolência, sacrifício e puritanismo, a série da artista japonesa desmistifica essas associações, podendo representar a mãe como figura de intimidade e mistério, ternura e falta, além de sugerir alguém cuja vida escapa ao que é da ordem do recato e da obediência. As imagens da mãe expressam um repertório de uma vida ampla, variada, fazendo com que o significante "mãe" que dá nome à série fotográfica seja desestabilizado, perturbado, embaraçado.

Myriam Sas (2005) aponta que a série *Mother's* que representou o Japão na Bienal de Veneza no ano de 2005, e que inaugura a terceira fase do trabalho da artista, destaca uma mãe que rompeu com paradigmas sociais estabelecidos para as mulheres de sua época. As imagens não nos revelam o que seria uma posição explícita feminista da mãe da artista, mas são capazes de registrar uma imagem multifacetada, diversa e disforme de uma figura materna que não é caricata, determinada ou previsível. Neste sentido é que podem ser consideradas imagens um feminino que não é afirmativo e determinado, mas representado de forma opaca e plural à sua potencialidade.

2. A perda como convite

Se nas fotos da série *Mother's* podemos noticiar algo da intimidade da mãe de Ishiuchi, é também verdade que isto é possibilitado pelo olhar que é capaz de se aproximar daqueles objetos de uma maneira específica e singular. Ver aquelas fotografias é poder constatar que se trata de um olhar amoroso particular, que é capaz de dar aos objetos uma força que eles não teriam se fossem captados por uma pessoa estranha. Essa força é tão potente que nós, estranhos e estranhas, que olhamos para aquelas fotografias, também podemos sentir algo de familiar e íntimo e nos conectar com a presença e a ausência da artista representada, bem como as nossas próprias.

Em *Mother's*, vemos algo da intimidade da mãe, da própria artista, daquela relação. Esta intimidade, contudo, é desafiada quando lemos os depoimentos da própria artista que conta que havia entre ela e a mãe um distanciamento, de tal modo que, por muitos anos, ela sofreu com a falta de comunicação com a sua mãe:

Por muitos anos eu fiquei magoada pela minha incapacidade de conversar com a minha mãe, mas depois da morte do meu pai, justamente quando a discórdia entre nós duas começou a se aliviar, ela morreu. É tão irônico. Alguém que sempre esteve lá de repente vai embora, e, confrontada com a realidade da perda, do desamparo e do arrependimento, surgiu em mim, um luto inimaginável³ (ISHIUCHI apud KASAHARA, 2005, p. 124)

É curioso refletir sobre a capacidade que tais imagens possuem para expressar intimidade e proximidade de uma relação marcada pela ausência, anterior à própria morte da mãe. O olhar íntimo da filha para o corpo e os objetos que ficaram da mãe

parece tratar de uma intimidade que não fala exatamente de uma convivência, mas de um modo particular de observação, uma capacidade singular de notar a mãe à sua maneira. Essa particularidade é transmitida pelas imagens que são capazes de contar sobre amor e conflito, intimidade e estranhamento.

Vale considerar que o nome profissional da artista era o sobrenome da sua mãe. Podemos refletir que o nome é o que temos de muito íntimo, no sentido de que é a ele que respondemos aos outros, apresentamos-nos. É também um dos primeiros traços identitários que herdamos; recebemos um nome que não escolhemos, e Miyako Ishiuchi subverte essa situação autointitulando um outro nome que não é qualquer um, mas justamente um nome muito específico. Isto nos conta dessa intimidade que é complexa e tortuosa representada em imagens na série de fotografias.

É neste sentido que a série *Mother's* abre o que é da ordem do pessoal para o coletivo, quando as imagens de uma estranha são capazes de nos conectar com uma intimidade tortuosa e com uma dor que nos convoca. Kasahara (2005) aponta que o uso do nome da mãe autoriza a artista uma certa despersonalização que possibilita que seu trabalho faça das suas dores e cicatrizes uma forma de conversa imaginativa com os outros. O que Kasahara (2005) chama de um olhar meticuloso e despersonalizado, nós adicionamos que se trata de uma despersonalização que se abre à alteridade, e, portanto, trata-se de um olhar convocativo que faz da intimidade um convite aos estranhos.

Podemos pensar em nós, que vemos as fotografias de "fora" da relação, somos convocadas a entrar em contato como terceiras, estranhas e convidadas. Quando fui apresentada a estas fotos, me senti intimamente convocada. Este convite envolvia também poder olhar para a minha perda, para a ausência da minha mãe.

Intrigada com esse desejo, percebi que são raros os trabalhos que tratam de representar a perda e que são capazes de nos convidar a fazer algo com as nossas próprias. É possível afirmar que as formas pelas quais a cultura ocidental moderna lida com os acontecimentos de vida e morte, perda e luto, muitas vezes produzem uma resposta fóbica diante dessas experiências. A morte tornou-se um acontecimento do qual todos procuram se afastar tanto como experiência quanto como pensamento. O historiador francês Philippe Ariès (1990) aponta que as atitudes em relação à morte, seja sua própria ou a morte dos outros, tornaram-se ocultas e repelidas na era

moderna. Se antes a morte ocorria no espaço doméstico e compreendia-se um tempo reservado para o luto, hoje procura-se afastá-la ao máximo da vida social; o corpo morto é imediatamente afastado, e o luto foi encolhido de tempo e demonstração. O autor aponta que se já foi legitimada e encorajada a expressão da dor pela perda, no contexto contemporâneo há um receio de estar próximo à pessoa enlutada, como se ela representasse algo de contagioso que os outros temem vivenciar.

O antropólogo iraniano radicado nos Estados Unidos, Abou Farman (2020), analisa que as Ciências Humanas a partir do século XIX se conduziram a partir de uma visão secular sobre as significações da morte. Esta visão cética é também denunciada pela filósofa belga Vinciane Despret (2023), que reivindica um lugar para os mortos que não seja a inexistência, ou ainda o simbólico psíquico dos vivos. É curioso que Farman e Despret apresentam uma crítica endereçada à cultura ocidental moderna, em que o contexto da artista Miyako Ishiuchi, mesmo em um mundo globalizado, apresenta uma posição diferenciada. Essa diferença certamente também conta sobre o modo pelo qual a cultura japonesa lida com seus mortos.

Figura 3



Fonte: fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

É comum observar nas casas de descendentes de japoneses a presença de um butsudan⁴, que é uma espécie de santuário doméstico onde se leva diariamente comida aos mortos da família. É também o espaço da reza, do agradecimento e da homenagem.

A foto, figura 3, é o butsudan da minha avó japonesa. Ali estão meu avô e minha mãe. Diariamente Baachan (avó) serve a comida que prepara à eles; gohan é imprescindível, e os primeiros a serem servidos na sua casa são os mortos, os seus mortos. Baachan conta que a comida deixada ali trará sorte para todas nós. Há, portanto, a instauração de uma relação colaborativa: os vivos criam condições de hospitalidade para os mortos, por meio da comida, do tempo e da dedicação, e os mortos, por sua vez, presentificam-se no cotidiano dos seus sobreviventes, e lhes proporcionam a esperança da sorte.

Assim também observamos que Ishiuchi apresenta um modo de olhar a morte e o morto que indica não um afastamento, medo e repulsa, mas presença, ausência, proximidade, cotidiano. É como se a artista convidasse, por meio do olhar para a sua perda, a olhar para as nossas, e assim nos impede de estabelecer uma posição que poderia ser um tipo de voyeurismo ou desimplicação. Como citado, a posição fóbica presente na cultura ocidental enfrenta a dor da perda com um afastamento daqueles e daquelas que a vivenciam. Como se acompanhar a perda do outro viesse com o alívio de não ser uma perda sua e, conseqüentemente, o medo de que possa vir a ser. Há uma crise nas possibilidades empáticas de se relacionar com as perdas que não atingem o sujeito diretamente, e as respostas parecem ser uma distinção defensiva onde a perda do outro nada me diz respeito ou a fantasia de que se aproximar desta dor é ser contaminado e engolido por ela. Esta questão é ponto de questionamento de Susan Sontag (2003), em *Diante da Dor dos Outros*, no qual a autora se pergunta sobre a potência empática e os riscos da banalização, indiferença e anestesia que imagens da dor, do trauma e da perda podem despertar.

Sobre este ponto, Didi-Huberman (2017), em *Cascas*, aponta que se há algo pertinente à dor é que ela nunca é própria, isto é, uma posse, pois "não a possuímos, ela que nos possui" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 94). No livro em que analisa "alguns pedaços de película, alguns gestos políticos" (FELDMAN, 2017, p. 87) recolhidos na visita que realizou no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, o autor

aponta que a dor não pode ser de forma alguma "uma obrigação, uma palavra de ordem, um capital psíquico, um fundo de investimento político ou sei lá mais o quê" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 94), pois esta seria uma forma de desqualificar a dor dos outros, e que a dor não se pode qualificar, mensurar ou hierarquizar. Não somos donos das nossas dores porque isso "seria abjeto e humilhante para todas as outras dores do mundo" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 94). Assim, é que ele reivindica que possamos fazer da dor nossos bens comuns e, por isso, transmissíveis e compartilháveis.

O fotógrafo e pesquisador Lucas Gibson (2022), ao analisar os trabalhos de Ishiuchi, aponta que a artista aborda uma concepção subjetiva que relaciona o pessoal e o político, o singular e o coletivo. O autor apresenta duas fotos de trabalhos diferentes da artista, *Mother's* e *Hiroshima*, que apresentam uma forma estética e enquadramento semelhantes. Em um deles, há o vestido que pertencia à sua mãe; em outro, uma vestimenta de alguma mulher desconhecida que foi atingida pela bomba atômica. Gibson (2022) analisa a reivindicação da artista de um ponto de vista feminino da representação que, no trabalho *Hiroshima*, escolheu tecidos utilizados por mulheres e que o título da série apresenta o *hiragana* que, no passado, era utilizado por pessoas do sexo feminino.

A reivindicação de que "o pessoal é político" foi mote das manifestações feministas da década de 1970, que procuravam romper com a oposição entre duas esferas da vida que, historicamente, foram separadas pelas estruturas políticas patriarcais. Neste sentido é que as feministas evidenciaram a politização daquilo que era considerado privado, subjetivo e qualificado como menor. Ao consubstanciar pessoal e político, Ishiuchi faz do trauma coletivo um acontecimento que podemos conectar às nossas sensibilidades em uma relação alteritária, assim como faz da dor pessoal não uma forma de auto centralização, mas um convite aos outros. A artista procura ter respeito tanto pelos objetos de desconhecidas quanto pelos objetos daquela que foi para ela, o objeto inaugural do amor. Há, portanto, uma posição que se alinha ao que Didi-Huberman pleiteia de que as dores não devem ser hierarquizadas, e que não devemos qualificá-las como superiores e dignas em oposição ao que seria inferior e desimportante. Assim, rompe-se com o ideal masculino que, na lógica patriarcal, intenciona-se universal, generalizável e grandioso.

Com Ishiuchi, é possível sentir-se convocada, a partir de um convite de engajamento, com aquilo que não temos, e do reconhecimento da nossa vulnerabilidade em relação à possibilidade de perder e sermos perdidas pelos outros que amamos.

Figura 4 – Mother's #37, 2001



Fonte: archive.artgallery.nsw.gov.au

Figura 5 – Mother's #49, 2001



Fonte: archive.artgallery.nsw.gov.au

Se tais objetos contornam a presença da mãe, noticiando sua ausência, podemos compreendê-los como restos, sinais e sobras daquilo que fica e daquilo que falta. Os objetos, que naquele momento antecipavam a perda da mãe, uma vez que as fotos foram tiradas pouco antes da sua morte, são testemunhas daquele corpo que irá desaparecer e que não cessa de se presentificar.

Como visto, a relação escópica que envolve ver e não ver a mãe muito interessou Freud e concebeu uma das conceitualizações fundamentais para a

Psicanálise no que diz respeito à constituição subjetiva. Isto que se apresenta e que se ausenta ao olhar também foi investigado pelo psicanalista Jean-Bertrand Pontalis (1991), que lança a pergunta se a dor da morte seria proveniente da impossibilidade de olhar para aquele/a que falta. Ou seja, a morte provoca um olhar impedido. Nesse contexto, a fotografia complexifica essa constatação, pois, ao mesmo tempo que apresenta uma resistência ao desaparecimento do corpo, ao olhar impedido, também noticia e testemunha a perda que se instaura. Assim é que *Mother's* nos apresenta uma antecipação do olhar que será impedido e, com isso, reproduz, prolonga e dá continuidade às possibilidades e aos limites deste impedimento que a perda provoca.

Assim como os objetos que atravessam essa relação de intimidade, amor e perda entre mãe e filha, nós, como testemunhas, podemos atravessar o território dessa relação e das sensações ali despertadas. Dessa posição de terceira é que observei aquelas fotografias e que fui convocada a olhar para a minha mãe e a perda dela. A forma pela qual concebi o trabalho da artista como um convite pode ser compreendida através das similaridades - a ausência materna, as origens japonesas - e também das nossas variadas diferenças, pois há uma singularidade na dor, na ausência, em cada uma das nossas mães. Se há uma perda em comum, há também a diferença de cada perda.

Como apontou Judith Butler (2019), há uma dimensão essencialmente coletiva do luto, pois é uma experiência que evidencia que estamos ligadas a partir da perda, de nós mesmas, dos outros. Quando iniciei a escrita do artigo, evoquei o título da série como "Mothers", então percebi, ao longo da escrita e das leituras bibliográficas aqui citadas, que o título era "Mother's". Havia todo um parágrafo escrito sobre o plural que eu imaginei, e que eu argumentava evocar tanto as várias mães que Ishiuchi descobriu na sua, através dos seus objetos e das cicatrizes do seu corpo, como também para o que uma mãe pode suscitar várias outras, como a minha. Mas então o título não seria "mães", mas "da mãe", fazendo referência ao que pertencia à mãe dela. Há um infinito que entra neste pertencimento e que diz um pouco sobre uma pessoa e o que ela deixa para ser herdado e tantas outras coisas que se perdem definitivamente.

Quanto ao meu lapso, ele poderia sumir do texto, pois não encontrei nenhuma conexão a fazer com ele. Contudo, quis deixá-lo aqui, como registro do meu desejo

de ver em *Mother's* um convite para olhar para aquilo que pertenceu a uma outra mãe, no caso a minha.

3. Minha mãe e os objetos que ficam

Figura 6



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Dos objetos que tenho guardados dela, são um vestido preto estampado com flores vermelhas e um colar curto de pérolas. Não sei o que aconteceu com o resto de suas coisas; penso que foram distribuídas entre as pessoas próximas, doadas para desconhecidos, perdidas com o tempo. Eu era uma criança quando ela morreu.

Figura 7



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Na figura 7, os objetos da minha mãe vestem eu e minha baachan. Ela usa o colar, eu visto o vestido. Ela está encostada na minha cintura e diz que eu devo ser um pouco menor do que a filha dela era. A foto é um registro deste momento; não sei se ela dizia para mim, para a câmera ou para o Guili, meu companheiro que é quem fez a foto. Eu e baachan não nos conhecemos muito. Ela mistura o português com o japonês e eu compreendo metade das suas palavras. Esta foto é um momento raro e estranho.

Entre mim e baachan, há um espaço imenso onde falta uma pessoa imprescindível. Nossa relação é e foi marcada por esta ausência. Penso que ela passou a me ver como a neta que lembra sua filha que morreu, e eu a vejo não como aquela que traz algum tipo de presença da minha mãe, mas justamente alguém que anunciava a minha perda, pela falta de proximidade e intimidade que há entre nós duas.

Minha mãe está dentro desta foto (figura 7) de várias maneiras. Em duas fotografias em cima da cômoda e no espaço que existe entre mim e baachan.

Na série de fotos da artista Ishiuchi, os objetos isolados contornam o corpo que falta e que, ao mesmo tempo, anuncia-se por meio deles. No caso desta foto que trago aqui, os objetos do corpo que falta vestem outros dois corpos, as duas pontas,

duas pessoas que ficaram de uma outra, insubstituível e incontornável, que não está aqui e que nunca deixou de estar.

Figura 8



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Nesta foto (figura 8), baachan olha para o retrato da minha mãe. Nas fotos de Ishiuchi, há o olhar de uma filha sobre a mãe, seus objetos, seu corpo. Na foto da minha avó, há o olhar de uma mãe para a sua filha. As mãos no seu peito me sugerem que ela se lamenta, o sorriso que acompanha e que resiste me conta algo disso que é o luto, a memória, o amor.

Como Ishiuchi, quis construir um olhar sobre a minha mãe, uma imagem para ter comigo dessa falta que é constitutiva, presente e impiedosa. O olhar da artista mistura a ausência que se anuncia e se espera, os últimos momentos de um corpo, uma forma de presença que irá escapar. Eu insisto atrás do que escapou, do que pode ter ficado, através da sua mãe, de mim mesma. Meu olhar para a minha mãe talvez seja uma busca, e esta foto da baachan conta um pouco desse desejo de encontrar algo ali. Se a Psicanálise aponta que há algo de constitutivo no olhar de uma mãe para a filha, procuro a minha mãe neste outro olhar que ainda me é possível, este que foi captado por esta foto.

Dizem que há coisas que só as mães podem notar nas suas filhas. Penso que, como filha, eu não posso dizer muito além disso.

Figura 9



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Neste momento, eu resolvo pegar a câmera e fotografar a baachan. A câmera é um anteparo, um instrumento intermediário que possibilitou aproximar-me deste rosto. Nossa relação é marcada pela formalidade e romper com essa distância causa uma vergonha em nós duas. A câmera me autorizou a driblar este constrangimento.

Penso no filme *Katatsumori*, da também japonesa e cineasta Naomi Kawase (1994), que trata da relação com sua avó e mãe adotiva. Três de seus filmes são dedicados a ela, *Minha família, uma única pessoa* (1989), *Caracol* (1994), *Viu o céu?* (1995) e *Sol Poente* (1996). Em *Katatsumori* (*Caracol*), há um corte em que ela observa a avó pela janela e encosta seu dedo na imagem pelo vidro. Então, segurando a câmera, ela vai em direção à avó e encosta seu dedo naquele rosto que agora está próximo.

Figura 10 – Foto do filme *Katatsumori* de Naomi Kawase, 1994



Fonte: Kawase (1994).

A avó sorri com o gesto da filha/neta. A câmera cria uma aproximação insuficiente para Kawase, que aproxima seu corpo da sua avó registrando aquele gesto como possibilidade daquela relação tão próxima.

Convivi muitos anos com o rosto da baachan sem me interessar tanto pelo que hoje encanta o meu olhar. É como se quisesse extrair dos seus olhos alguma coisa que não entendo. Eu a vejo séria, misteriosa e tímida. Não sei como ela me vê. Eu peço que ela me conte sobre como ela via a minha mãe. Sinto que ela não entende muito minha pergunta, e me responde que ela foi a sua filha do meio.

Este momento em que capto o rosto de baachan, na figura 9, eu também vejo minha mãe. Ela está ali, desfocada na fotografia do porta-retrato que está apoiado na cômoda, no seu colar de pérolas, no olhar da baachan, e no objeto olhado, que sou eu.

Reflico sobre cena que antecede a vista da avó de Kawase pela janela,. Nela, há a gravação da voz de sua baachan contando sobre cenas da infância da cineasta, e coisas que ela desconhece de si mesma. Essa imprecisão da memória é destacada por Janet Malcom (2024) em *Imagens Móveis - Sobre Imagem e Fotografia*, que questiona a razão de algumas cenas se tornarem lembranças nítidas,

e de outras desaparecem sem deixar vestígios. A autora elabora que não temos domínio do "nosso" passado, que "só podemos entrar nele clandestinamente" (MALCOM, 2024, p. 39), e a memória tem "um atavismo voluntarioso" (MALCOM, 2024, p. 92) no qual não podemos escolher o que nos marca e o que perdemos.

Então Kawase nos mostra que há memórias nossas que estão fora de nós, e que só temos acesso pelas palavras dos outros. Há um tanto de nós mesmas que só são reveladas por outras pessoas, de forma que perdê-las é também perder uma parte de si. Por outro lado, somos, nós mesmas, também restos desses outros. E o que Miyako Ishiuchi conta é que as mães, mesmo na ausência, nunca são inexistentes. Então este texto, que foi mobilizado pela série fotográfica da artista, também foi movido pela intenção de homenagear a minha mãe, que nunca deixou de despertar em mim um desejo de enunciá-la.

Referências

- ARIÈS, P. **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1990. v. I e II.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- DESPRET, Vinciane. **Um Brinde aos mortos**. Histórias daqueles que ficam. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- FARMAN, Abou. **On not dying**: Secular immortality in the age of technoscience. University of Minnesota Press, 2020.
- FELDMAN, Ilana. "Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos". In: **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: **Obras Completas**: História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), Além do Princípio do Prazer e outros textos. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1917-1920). v. 14. p. 161-240.
- KASAHARA, Michiko. Ishiuchi Miyako: Traces of the Future. **Mother's**. 2005. p. 122-127.
- KATATSUMORI**. Direção: KAWASE, Naomi, Japão, 1994.
- GIBSON, Lucas. Flutuando entre a Luz e o Tempo: As Texturas da Ausência em ひろしま/HIROSHIMA De Miyako Ishiuchi. In: VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves (Orgs.). **A construção do Oriente pela imagem**: representações, conflitos, relações. Londrina: LEDI, 2022.
- MALCOM, Janet. **Imagens Móveis** - Sobre Imagem e Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- PONTALIS, J. B. **Perder de Vista**. Da Fantasia de recuperação do objeto perdido. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- RODRIGUES, F. S.; ICHIKAWA, E. Y. A Prática da conveniência nas tramas cotidianas da morte budista. **Anais do Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**. Porto Alegre, 2016.
- SAS, Miryam. Second Skin. In: MADDOX, Amanda. **Ishiuchi Miyako**: Postwar Shadows. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015. p. 124-131.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOTAS

¹ Graduada em Psicologia pela PUC-SP. Mestre em Psicologia Social pela USP. Doutoranda em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela USP, com período sanduíche no departamento de Antropologia na The New School for Social Research com Bolsa PDSE-CAPES. juliaferry@hotmail.com

² Ao longo do texto, ocorrerá a variação entre a primeira pessoa do plural e do singular. O plural será utilizado para indicar uma ação dentro do próprio texto. Já o uso do singular marcará a posição de enunciação que contempla a experiência pessoal da autora, a partir do final do item 2.

³ Tradução livre: "For many years I was pained by an inability to communicate with my mother, but after my father's death, just when the discord between us was finally beginning to ease, she passed away. It's so ironic. Someone who had always been there was suddenly gone and, confronted by the reality of that loss, helplessness and regret surged over me with unimaginable grief."

⁴ Sobre essa estrutura doméstica presente nas casas de descendentes de japoneses, recomendo o artigo A Prática da conveniência nas tramas cotidianas da morte budista de Rodrigues e Ichikawa (2016).